Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 7.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Der Expressionismus als Weltanschauung

Von H. W. Keim

Die Kunst ist nichts Ueberzeitliches, sondern wie alle gestaltende Tätigkeit des menschlichen Geistes ein Spiegel. Wie alle geistigen Aeußerungen nicht ein Absolutes absolut geben, sondern es nur ahnen lassen können, so auch die Kunst. Es gibt nur Vorstöße in das Reich des reinen Geistes. Gäbe es eine vollständige Besitzergreifung des Unbekannten, so wäre unser Menschsein zu Ende. Damit wäre aber auch der Kunst das Leben abgeschnitten; denn Kunst drückt immer nur ein Verhältnis aus. Nachdem also der Trieb des Menschen zum Spiel, zum Kritzeln und zur einfachsten rhythmischen Bewegung über die Freude am Beherrschen des Technischen, über die rein formlichen Ideale und — wenigstens in Europa — über die naturalistischen Darstellungen der paläolithischen Kultur hinaus zum ersten Ausdruck, zur Vermittlung von Gefühlen sich vertieft hatte, wurde die weltanschauliche Notwendigkeit das zeugende Moment für das Entstehen von Kunst. Es läßt sich demnach umgekehrt aus der Fülle der Kunst das begrifflich herausschälen, was einst die Form und den Inhalt der Werke werden ließ: das Weltanschauliche. Daß für dies Beginnen das Formale ein untrügliches Kriterium bildet, ist eine wertvolle Erkenntnis der neuen Kunstwissenschaft. Worringer ist es gelungen, aus den Formproblemen der Gotik den Geist der Gotik heraufzubeschwören; und sein Unterfangen hat dem Schefflers gegenüber den großen Vorzug wissenschaftlich-historischer Exaktheit und Klarheit. Denn seine Voraussetzung ist nicht wie bei Scheffler, eine These, sondern psychologische Erfahrung. Ein Gleiches unternahm Strich auf dem Gebiet des Literarischen, indem er aus der Lyrik des Barock — des vielgeschmähten deutschen Barock aus dem 17. Jahrhundert — den geistigen Charakter dieser Zeit entwickelte, wobei als grundsätzliches Resultat das herauskam, daß sein Bild mit den von Wölfflin aus der darstellenden Kunst abstrahierten Zügen sich durchaus deckte.

Anders aber wird eine Kunst erfaßt, anders wird das Weltanschauliche aus einer Kunst herausgelöst werden müssen, die wie der Expressionismus noch in den ersten Lebensjahren steht. Denn da hat die Form noch so wenig Klarheit, da bietet dem suchenden Blick sich noch so wenig Typisches, daß das zu errichtende Gebäude ein sehr problematisches, theoretisches Fundament bekommen würde. Aber diesen Weg der wissenschaftlichen Untersuchung brauchen wir auch garnicht zu gehen. Leben wir doch selbst die neue Weltanschauung, fühlen wir doch in uns aus dem Suchen nach dem Neuen und der Abkehr vom Vergangenen am schärfsten, was uns von dem Früheren trennt und was wir von der Zukunft erhoffen. Und auch das werden wir schon sagen können: eine spätere Zeit, die über die

Kunst unserer Tage urteilt, wird in ihr nur das erste Erwachen eines neuen, starken, auf den Geist gerichteten Willens sehen, wird sie begreifen eher als den Ausdruck einer wilden, ekstatischen Sehnsucht denn als formgewordene Kraft. Aber eben diese Sehnsucht ist das Wertvolle; denn in ihr liegt das Weltanschauliche unserer Zeit zu Tage. Alles Neue wirkt als Revolution, als tiefste Erschütterung. So war es, als im alten deutschen Tafelbild des frühen 15. Jahrhunderts die ersten italienisch-burgundischen Züge als Raum- und Körperprobleme auftraten, als der junge Sturm und Drang die feinen Rokokogebäude zerschlug, als Manet die ersten Bilder des Impressionismus malte, als der französische Realismus die Literatur eroberte (Zola; Flaubert); so erleben wir es tagtäglich auf allen Gebieten des inneren und äußeren Lebens. Denn nie bestand eine größere Konformität aller, wirklich aller Ideen als heute. Altes wird zerschlagen, und schon aus dem glühenden Widerspruch zu dem Ueberwundenen sind die Richtungen des Neuen zu gewinnen. Ein Schlagwort vor allem ist es, das immer wiederkehrt: die Abkehr vom Bürgerlichen.

Was heißt bürgerlich in diesem Sinn? Sicherlich nicht das, was empörte oder ängstliche Gemüter darunter verstehen. Auch der Expressionist darf Frau und Kinder haben; er kleidet sich wie die andern, zahlt seine Steuern und — darf wenigstens hoffen auf die Segnungen des Gesetzes. Nein, bürgerlich ist eine Atmosphäre, die der Expressionist flieht, ist ein Lebensbild und eine Lebensgewohnheit, die er ablehnt. Für ihn bedeutet bürgerlich: das geistlose Festhalten an Traditionellem, durch welches das Leben zu einer Versteinerung geworden ist; das bequeme Erklären jeder Erscheinung aus materialistischen Faktoren; das Werten jedes Dinges nach utilitaristischen Gesichtspunkten; der Götzendienst vor den Lehren der Psychologie und des Entwicklungsgedankens in jeder Fassung; das selbstgefällige Umrechnen aller Lebensbewegungen auf die eigne schöne Größe; die egoistische Isolierung von der Gesamtheit; die geistige Trägheit; die innere und äußere Sattheit; die Selbstzufriedenheit, die nicht aus erkämpfter Harmonie, sondern aus materiell erkaufter Einseitigkeit entsteht; die Ueberhebung und die damit zusammenhängende Unduldsamkeit; die Verlogenheit in den notgedrungen zugegebenen geistigen Idealen. Bürgerlich sein heißt: die Ehrfurcht vor dem Rätselhaften verlernt haben; alles aus dem „Gegebenen" „erklären" wollen; das Metaphysische als eine fruchtlose Spekulation verachten. So konnten auf diesem Boden die Philosophien des Positivismus (Mach), des Naturalismus (Nietzsche) und des Materialismus (Haeckel, der freilich, wie die meisten Naturwissenschaftler jede philosophische Schulung entbehrt) erwachsen, die in gleicher Weise antimetaphysisch orientiert sind; so konnten sich in der Religion die dogmatisch trennenden, so in der Politik die reaktionären Elemente beherrschend breitmachen. Das Leben war diesseitig gerichtet und bekam eine feige Angst vor der von neuer Idee getragenen Tat.

Hier setzt die Revolution des Expressionismus ein — Expressionismus als weltanschaulicher Begriff, nicht auf die Kunst beschränkt verstanden. Diese neue Weltanschauung ist rein idealistisch. Doch der Idealismus hat andere Züge, andere Voraussetzungen als der vergangener Jahrhunderte. Er ergibt sich nicht deduktiv auf begrifflichem Wege aus einer logischen Prämisse, sondern er leitet sich induktiv aus der Erfahrung ab. Sein Wesen kann — wie das Fichtes und Euckens — als Aufgabe gefaßt werden und ist daher praktisch gerichtet. Die Realität des Geistigen ist in der Sehnsucht des Menschen gegeben, über die Tatsachenerfahrung hinaus den Sinn und Wert des Lebens zu erfassen, den Sinn, den der materialistische Monismus mit seiner Erklärung alles Seins aus der Gesetzmäßigkeit dieses Seins nie zu geben vermag, ohne nicht selbst spekulativ-metaphysisch zu werden. Der junge Mensch aber hat die Gewißheit — denn jedes philosophische System beruht letzten Endes auf einem Glauben —, daß seine Vorstellungen und Empfindungen, daß also sein Bewußtseinsinhalt auch nicht annähernd ihm das Wesen des Vorgestellten und Empfundenen zu geben vermag. Ihm bedeutet die Welt das Bestehen von ihm unabhängiger Realitäten. Dabei ist der Expressionismus nicht so vermessen, die Materie als unwesentlich abzulehnen. Das Gewicht der Tatsächlichkeit, welches die naturwissenschaftliche Forschung auf die menschliche Seele gehäuft hat, ist zu drückend und zu real. Der Expressionismus bedarf dieser Welt, denn in ihr äußert sich der Geist.

Es ist ein Urzustand zu denken, in dem der Geist bei sich selbst lag, in sich geschlossen sich bewegend, absolut und ganz; doch formlos. Der Wille zur Gestalt aber ist das biologische Grundgesetz des Geistes wie der Materie. So führte den Geist seine Eigenbewegung notwendig zu einer Differenzierung in den Stoff, der in allen Elementen von ihm durchdrungen ist. Doch auch die Materie selbst ist in ihrer geistigen Bewußtheit differenziert. Es gibt Teile, in denen der Geist schlummert, andere, in denen er wach geworden ist. Und zu diesen gehört der Mensch. Die Stellung des Menschen ist für das Leben des Geistes von ausschlaggebender Bedeutung. Im Menschen nämlich hat die Bewegung des Geistes den treibenden Willen offenbart; die Sehnsucht des Menschen spricht das Ziel der ihn belebenden gei-

stigen Kraft aus: wieder zu sich selbst zu kommen, ihrer selbst wieder ganz und neu habhaft zu werden. Dadurch, daß er sich seines Alleinseins entäußerte, hat der Geist sich seiner zeitlosen Allmacht begeben und sich unter Bedingungen gestellt. Er hat der Materie sich als immanente Bewegung anvertraut, um in ihrem Aufstieg, in ihrer geistigen Geburt, im Erstehen der Seele im Stoff sich in reinerer Form wiederzufinden. Und als sein Helfer, ja, als sein Held ist der Mensch zu denken. Der Mensch steht gleich weit vom rein Stofflichen und vom rein Geistigen. Seine Stellung ist in der Mitte zwischen Himmel und Erde; seine Berufung, allen Menschen dies Bewußtsein mitzuteilen, am geistigen Leben teilzuhaben. Dies Herausreißen aus der erdhaften Dumpfheit ist die große Aufgabe, die alle geistige Tätigkeit unserer Tage bekommen hat. In ihr liegt der soziale Zug begründet, der die Physiognomie unserer Zeit so stark von der der Vergangenheit unterscheidet. In diesem Strom des neuen Wollens treibt auch die Kunst; und darauf allein gründet sich die Berechtigung, aus ihr die neue Weltanschauung zu entwickeln.

Aber die Forderung spannt sich noch weiter. Nicht allein um die Seele des Menschen handelt es sich. Die ganze Natur soll in das Bewußtsein des Geistes gesetzt werden; denn in jedem, auch im unbelebten Ding, lebt ein Teil des Allgeistes. Hier liegen am greifbarsten die mystisch-neuplatonistischen Elemente der neuen Weltanschauung zutage. Das wird erst recht deutlich, wenn man den Begriff der Extase hinzunimmt, der in der Philosophie Plotins und danach in der Romantik als der Zustand der Erfassung absoluter, göttlicher Wahrheit gedeutet wird. Zum Teil wird in der Kunst unserer Zeit gerade auf diese Seherextase das ganze Gewicht der künstlerischen Berufung gelegt. Sie leitet sich her aus dem Glauben, daß dem Menschen sich das Absolute nur spontan eröffne, dann aber auch als ganze, reine, göttliche Wahrheit erscheine und daß dem Künstler nichts als die Verkündigung der ihm gnädig gewährten göttlichen Erleuchtung obliege. Unzweifelhaft ist diese Auffassung von Kunst und Künstler der Romantik eines Novalis wesensverwandt und hat durchaus aristokratische, in ihren letzten Konsequenzen gar solipsistische und quietistische Gebärden, ohne jemals die Kraft zur sozial gerichteten Aktivität zu finden. Je mehr sich aber das neue Weltbild klärt, umso stärker treten diese Anschauungen — Rudimente aus der Neuromantik und dem Symbolismus — zurück, um den aktivistisch gerichteten Geistestendenzen Platz zu machen.

Man muß sich sehr davor hüten, von pantheistischen Zügen der neuen Weltanschauung zu reden, wie sie noch in Walt Whitmanns Schaffen vorherrschen. Der Pantheismus legt den Geist in die Sphäre und die Ebene des Stoffes; er unterscheidet sich nicht qualitativ von der Erfahrung; er ist eine mystische Abstraktion der Wirklichkeit. Der Expressionismus aber fordert für den absoluten Geist eine qualitative Ueberlegenheit, ein neues, wesentliches Reich gegenüber der irdischen Gebundenheit. Man wird bei dieser Weltanschauung auch wohl an Fechners Lehre von dem Kreis- und Stufenbau der Seeleninhalte mit ihrer psychophysischen Grundlage erinnert. Aber es fehlt diesem doch vollständig die aktivistische Forderung und die soziale Färbung. Fechners System ruht in sich, das des Expressionismus — soweit wir da von einem System schon reden dürfen — ist von dem Drang durchglüht, die höchste Einheit wieder herzustellen. Es hat darin deutlich christliche Züge; und es muß wiederum festgestellt werden, daß auch die religiösen Bewegungen unserer Tage von einem Geist getragen sind, der dem der neuen Weltanschauung durchaus konform ist. Denn auch da erleben wir unter Ablehnung traditionell dogmatischer Formulierungen und konfessioneller Einengungen eine Umsetzung des Bewußtseins von der Geisteskindschaft in große, verstehende und helfende Menschengüte.

Es ist klar, daß auch die Wertung des einzelnen Menschen in dieser Weltanschauung eine von der vergangenen ganz unterschiedliche sein muß. Ihr gilt die Züchtung des Menschlichen zum Uebermenschlichen als eine maßlose Ueberhebung. Schon Whitmann und Verhaeren setzten anstelle dieses Ideals das Vitale als solches. Aber der Expressionismus geht ganz radikal vor; denn er ist nicht positivistisch, sondern ethische Forderung. Jedes Persönliche ist menschliche Vereinzelung. Der Geist, den es verkündigt, den es lebt, kann nicht anders als im Spiegel der Vereinzelung erscheinen. Nur wenn das Menschliche ins Kosmische übergeht, ist die neue Aufgabe erfüllbar. Goethe hat das Ziel erreicht; in ihm ist das Subjektive überwunden zu Gunsten eines Weltorganismus. Aber Goethe blieb isoliert und war nicht Kulturboden. So spannt sich der Bogen der neuen Zeit nicht von ihm, sondern von der Romantik aus, in der zum letzten Mal in Deutschland eine auf das Geistige gehende breite Kultur erreicht war. Aber auch von der Romantik scheidet sich die expressionistische Lebensstimmung doch im Wesentlichen. Der Romantik gab das Geistige sich willig, kampflos zu eigen; für sie ging das Wesen des Stoffes zwanglos die höhere Vereinigung ein. Denn die Materie war ihr noch keine leidvolle, zähe Erfahrung geworden. Die Seele des modernen Menschen aber hat die Macht und die Qual des Stoffes zutiefst erfahren. Der Mensch der neuen Welt weiß, daß sie ihr in sie eingesprengtes

Eigentliches nicht anders als im Kampf freigibt; daß er berufen ist, der Erwecker zu sein. Und er weiß vor allem, daß in ihm viel zu stark das nur Irdische Wurzel gefaßt hat, als daß er diese Arbeit in seiner gegebenen Struktur zu leisten vermag. So wird ihm das Ringen mit der Welt allererst und vornehmlich ein Kampf mit sich selbst, mit seinen persönlichen Bedingtheiten, mit seinen einzelseelischen Komplexen. Daher entsteht als erste Forderung für ihn, sich selbst zu enteinzelnen, seine Individualität zu zerdrücken, sich zu stimmen auf den Ton des Allgemeinen. Tut er doch nichts für sich, sondern alles für die andern. Das ist das große Ethos der neuen Zeit. Mensch sein heißt sich opfern, heißt der Idee bei der Geburt helfen, heißt aktiv sein. Und in diese Aufgabe spannt sich jede geistige Betätigung, auch die Kunst ein. Was Hebbel einst für das Drama forderte, daß es den welthistorischen Prozeß, der in unsern Tagen vor sich geht, beendigen helfe, das wird zur Forderung für die gesamte Kunst, und nicht nur für die Kunst, sondern für alle geistige Arbeit. Der Mensch hat kein Recht, für sich allein glücklich zu werden. Solipsismus ist das größte Verbrechen am Geist; denn der Mensch und die Welt können durch niemanden als durch den Menschen aus ihrer Isolierung und dem Zwang des Widergeistes erlöst werden. Die Wendung der neuen Zeit ins Soziale ist also innere Notwendigkeit.

Wäre nun die Bewegung des absoluten Geistes eine direkt auf den Ausgangspunkt zurückweisende, bliebe der Stoff nach der Erweckung des Geistes als tote Masse zurück, so würde der junge Wille ins Theoretische und Formlose gebannt bleiben. Die Folge wäre eine fortschreitende Verelendung oder Erdrosselung des Lebens, die Ethik eine verlogene; denn, noch einmal, die Materie läßt sich nicht durch noch so große Ekstase und Vergeistigung hinwegzlauben. Sie ist seelisch erlebbar. Das aktivistische Gefühl der Gegenwart, der soziale Gedanke der Zeit erhielte damit seinen Todesstoß, und die Kunst, die große Trägerin der neuen Idee, wäre zu unfruchtbarer, ihr wesensfremder Ideologie verurteilt. Davor aber bewahrt eine Eigenschaft des absoluten Geistes: die Kraft und der Wille zur Form. Sie treten zur Sehnsucht als Gestaltung. Zwar liegt der zu sich zurückstrebende Geist in den Fesseln des Stofflichen; aber ihm bleibt der Rhythmus der Eigenbewegung, mit der er sich einst aus sich selbst löste, um zur Klarheit und Gebundenheit der Form zu gelangen; um sehend zu werden. Diesen Rhythmus gilt es frei zu machen; denn in ihm wohnt die große synthetische Kraft. Nicht erneutes, endgültiges Zerreißen, sondern durchdringende, vereinigende Erhöhung der Gegenpole von Geist und Stoff ist das Endziel der Bewegung, deren erstes Stampfen wir jetzt verspüren. In der radikalen Einseitigkeit, mit der die neuen Ideen sich äußern, kann das Gefühl, muß das Gefühl des letzten Zieles den tätigen Führern aus dem Auge entschwinden. Denn nichts Großes äußert sich als Synthese. Aber nichts ist groß, das nicht die Synthese als notwendige Forderung in sich trägt. Jenes ist Konzession des Menschlichen an sich selbst; dieses das heilige Zeichen der wahren Idee.

Ist aber die Synthese aus der Kraft des Geistes geschlossen, dann wird die Weltanschauung des Expressionismus die Züge eines gewaltigen Systems bekommen; dann wird die Kunst des Expressionismus — für die man wohl einen andern Ismus prägen wird — aus dem schwälenden Rauch in die reine Flamme ausbrechen. Der Gegensatz von Stoff und Geist wird sich lösen, wenn beide sich als Notwendigkeiten für ihre Existenz erkannt haben. Geistgestaltete Wirklichkeit; Wirklichkeit, die ihr Wesen aus der Umarmung des Geistes gebiert; Geist, der die Wirklichkeit sucht, um seiner Kraft bewußt zu werden. Nicht ein Kampf widerstreitender Größen, sondern Sehnsucht und Durchglühung zur wesentlichen Wirklichkeit, zum Seienden. Das ist das ferne, große Ziel des neuen, jungen, starken Willens der geistigen Menschheit.

Fluch des Gewesenen

Von Karl Leopold Mayer

Die schweren Mäntel abgetan, Bischöfe, aus goldbestickten
Meßkleidern hebt die Arme, Priester!
Auch ihr seid Männer, eure Arme sind behaart,
Eure Knochen in rotes zähes Fleisch gebettet, ihr
Habt Schreie in der Kehle wie Arbeiter,
Schreie, von Erlebtem überströmt —
Erzbischöfe, Bischöfe, Kuraten: tragt den Kelch
Des je Gewesenen, Gelittenen, Gelebten
— Dies ist das heilige Blut! —
Nackt den Verwundeten voran in Prozession,
Einbeinigen in abgerissenen Uniformen,

Den Blindgeschossenen —
Hebt die behaarten Arme mit dem blutfunkelnden Kelch
Zum Angesicht der wächsernen Maria
Und schleudert, Priester, eure aufgespeicherten Schreie,
Schreie des je Gewesenen,
In den blauen Mantel der Gottesmutter!

Wo ist das Kind — es zieht die Schelle am Tor, nun klopft es an,
Nun steht es mitten im Saale,
Wo wir mit heißen Köpfen sitzen und beraten,
Auf die Papiere kritzeln und uns Nägel putzen
Und hinterm Tisch ein Hassender Rede über uns wirft —
Das Kind — wo?:
„Ich löse alles Wissen aus euch, Gewesenes
Ist nie gewesen — und ganz leicht seid ihr,
Nicht miteinander, nur allein mit mir!“ —
Und wenn wir aus dem Saale schweigend gehn
Durch helle offne Tür,
Raschelt es unterm Fuß von abgefallnen Masken,
Unsern abgestreiften Gesichtern, toten Gebärden.
Es war ein Kind wie dies und das, nicht mehr,
Geburtsurkunde ausgestellt, im Schreibtisch aufbewahrt,
Mit Kinderhänden, stummen Händen und kleiner Stirnnarbe,
Schnürstiefeln — o Kind!! Kind einer Mutter, Kind Vergessenheit!!:
„Ich löse alles Wissen aus euch . . . .“

Agave wächst der Schlaf aus Gartenerde,
Stark, steil, und Schollen brechen auf und schichten sich,
Sandbröckelnd wie von Maulwurfs Spatenhand,
Steigt auf und — erst noch Pfingstbaum, nun ein Luginsland
Und bald Antennenmast — wächst seine Krone bald in blaue
Nebel und stößt sich platt am Himmelsdach und breitet sich
Und wo die Sterne waren, hängen nun
Tiefrote Schlaffrüchte schwer herab —
Windhauch sprengt ihre Schale und knallend wie Balsaminennüsse
Oeffnen sie sich und goldne Bälle lösen sich
Und sprühn herab: Waldränder, Strohmieten, Holzhaufen leuchten auf,
Ein Landstreicher schlafend im Chausseegraben,
Auf niederm Pfahl Eule hockend —
Wir aber träumen Schule, Prüfungsängste,
Entgleisungen der Liebe, tote Väter
Und Krieg und immer Krieg und immer Krieg!!
Und wissen, nah gebettet an den Stamm des Schlafs,
Nichts doch vom Schlaf, der aufstieg — groß — Agave —
Und sinken gleitend ächzend hinab in Träume
Wie in Moder: — und schreien: Schlaf! Schlaf! Schlaf!
Und hängen im Gewesenen wie in Lianen,
Gereckten Arms, Finger gekrallt — erstickend . . .

George Grosz

Von Theodor Däubler

Wenn Vorstadtzüge in den Bahnhofsbildern Claude Monets ein- und ausfahren, so sind es im Grund Reihen von Postkutschen, die ein eisernes Pferd vorwärtszieht. So reizvoll solche Oelmalerei auch ist, so bleibt der Wert dieser impressionistischen Bahnhöfe auf das Fein-Koloristische beschränkt. Gewiß: man kann den Eindruck gewinnen, so ein Zug fange an, sich zu bewegen. Bei voller Fahrt, auf offner Strecke, hat aber noch kein Impressionist jemals, einen Schnellzug aufzufangen gewagt! Vor dreißig und vierzig Jahren haben die Pariser allerdings das nervöse Paris unvergleichlich zu bringen gewußt; auch von der Hauptstadt aus, schönes Sonnenland erschlossen, aber die moderne Großstadt fehlt ihnen. Claude Monet's London war sein schlimmster Mißgriff!

Delaunay ist in diesem Sinn ein erster: durch ihn haben wir die schrägen Perspektiven, sagen wir, Häuser, weiter rückwärts stehend, die lieber einstürzen als nicht gesehen werden. Also Dächer, Giebel, Fassaden: höflich, sich hervortuend, folglich eitel wie alte Weiber. Trotzdem doch keine besoffnen Visionen! Halt! Hier muß ich unterscheiden. Als ich mich jetzt über Delaunay auszulassen begann, schweifte ich rasch und unvorhergesehen ins Grosz-Thema hinüber. Eigentlich stimmt das bereits für den ganz modernen Berliner Großstädter, nicht aber für den kosmischen Pariser. Delaunays Eingebungen entbehren kaum einer gewissen tellurischen Trunkenheit. Er ist

unterirdisch aufwühlerisch. Vor-Futurist! Grosz hingegen, der bloß Delaunay, Carrà und wenige andre italienische, also eigentliche Futuristen gelten läßt, liebt seine Bilder wie eigne Erfindungen und arbeitet an ihnen, wie an ganz komplizierten Maschinerien: alles soll sachlich behandelt —, fertiggestellt werden. Tipp-Topp! Bei ihm beruhigt, besser: kristallisiert sich bereits der Futurismus. Bei den Italienern speizt sich noch zuviel pastoser Farbfleck. Dadurch: Zufall des Pinsels. Einfälle, rein durch die Begabung. Bei George Grosz herrscht Ordnung.

Seine Farbenpracht werde ich geradezu ungeheuer nennen. Es wohnt ihr Klang und Glanz von Spieglungen und Spielungen prismatisch gebrochnen Lichtes inne. Aber oft sind es Farben, Nuancen wie durch große Exemplare Rauchtopas hervorbrechend, gezaubert. Das ist George Grosz' Dunkelheit, denn vor allen bringt heute er die Nacht! Und er hat auch eine Zauberin gemalt: überpurpurt steht sie da, von einem feinen iridisierenden Gefäß hebt sie den Deckel, lautlos lächelnd: kein Balsam, keine Düfte steigen auf, sondern eine berauschende Farbenfülle. Vielleicht vergleichbar mit einem Strahl elektrischen Lichts, der sich in einer Unzahl Edelsteine brechen, verfielfarbigen muß. Vielleicht beherrscht aber sie, diese Zauberin, als heimliche Königin des Unheils einen ganzen Stadtteil, den fragwürdigsten der Großstadt. Spieler, geborne Selbstmörder, kommen dort durch sie zur Welt.

Ein andres Bild von George Grosz: eine Hinrichtung! Das Opfer: ein sehr kleiner Ungestalteter! Also keine „captatio benevolentiae!“ Er steht in der Mitte der Fläche, rot. Nicht bloß blutüberströmt (es ist schon einmal vom Scharfrichter in ihn hineingehackt worden), sondern geradezu geburtsrot. „Delinquente nato“ durch Farbe ausgedrückt. Schon umfaßt das Opfer-Männchen ganz wirklich seine Seele: sie ist viel, viel größer, nebelhaft. Sie soll ihm nicht davon. Er greift der Seele um die „Taille“. Für den Betrachter wirkt sie keineswegs durchsichtig. Des Gerichteten (er ist es doch wohl schon?) Hand aber leuchtet dadurch, um den Rand seiner Seele herum, wie eine Feuertulpe auf. Rot wie die ganze Gestalt. Der Saum des Seelenkleides wird geschickt zum Stengel gestempelt. Hinter der Seele: Ausblick in innerste Erleuchtungen, in perlmutterndes Licht, gegen das der irdische Mond (man erlaube mir „irdischer Mond“) ein wahres Kinderspiel ist. In der obersten überirdischen Bildecke erscheint traut-deutsch eine Landschaft, eine feinste Miniatur: des Verbrechers Kindheit? Welch ein herrlicher Zwickel voll lyrischer Empfindungen mit Tanne, Vaterhaus, Bächlein, während des grauenerregenden Vorgangs! Uebrigens sind im Bild vier schwarze Flecken tonangebend. Der Gelegenheit entsprechende Kleidungsstücke. Gegenständlich noch näher erörtert und genannt: der Herr Scharfrichter im Frack. Die Toga als Herr Richter. (Diese ist noch erregt. Sollte?) Der Gehrock mit dem Herrn Staatsanwalt. Im andern Gehrock der Herr Verteidiger. Die zwei letzten gehen bürokratischst, unbeunruhigbar weg. Der Herr Schrafrichter ist aber eben noch dabei, seinen ersten Fehlschlag ins Opfer hinein, durch Wiederholung des Zuhauens gut zu machen. (Es wurde ja doch schon, ein paar Zeilen vorher, über diesen bedauerlichen Vorfall durch nichtzureichende Geschicklichkeit des Amtsbeflissenen, bereits bei Beschreibung des blutüberflossenen Opfers, berichtet.)

Nun aber, George Grosz kann auch Grammophon-Musik malen. Das geschieht folgendermaßen: man wirft bekanntlich schmutzige Münzen ins Loch. Aus einem Trichter erhebt sich nun ein Goldregen. Geistig-verflüchtigt. (Etwa wie die Seele des Gerichteten zu dessen irdischem Körper steht, so besteht das Verhältnis zwischen rauschendem Füllhornerguß zu klebrigem Geldstück.) Es kann sogar, und beim Grammophon vielleicht meistens, vergeistigten Blechregen geben! Uebrigens ist so eine Musikmaschine bei George Grosz immer nur ein „Stilleben“ auf einem großen Bild mit Essenbeflißnen oder sich plötzlich langweilenden Liebenden zu Bett. (Ich brauche Stilleben, da „Lärmleben“ nicht klingt und ungebräuchlich.) Man kann gut merken, wann Caruso singt; erstens sieht mans den ins Aetherische aufsteigenden Münzen an (ähnlich wie beim Goldregen über Tizians Danaë in beiden Fassungen, in den Museen zu Wien und Neapel), zweitens dem Eindruck der Gesichter der auf dem Bilde Dargestellten, die etwa ihrer Liebe Viertelstündchen für Kunstgenuß auf Minuten unterbrechen. Auch den Sang der Melba kann er malen; er sieht silberner aus! Den der Hempel: mit einem leisen Stich ins Zinnerne. Aber immer auf dem Umweg übers Grammophon! Dann kommt noch durch Farbe gefaßte Musik über das gleiche Hindernis (ein Grammophon) hinweg, als Negertanz, Wild-Westgewimmel usw. zur bildlichen Vorführung. Dabei will einmal der Apparat mit blechernem Riesenrüssel wie ein Untier selbst mittanzen.

Fabelhafte Grammophone stellt George Grosz aus Berlin auch auf New-Yorker Wolkenkratzern auf. In Tramway oder Schnellbahn kann man dadurch einen Augenblick musikalischen Genuß erhaschen. Steif und „smart“, fast mit einer Bügelfalte, entrollt sich über Staub und Stadt,

durch Rauch und Ruß hindurch, das heißgelobte Sternenbanner. Man hat's auf das modernste Riesenhôtel gepflanzt. Dort blühen dann über brasilianischen Brilliantenkaiserinnen (Mischblut) und hochgoldnen Milliardärsöhnen seine „Stripes und Stars" aus Baumwolle.

Jeder von uns soll dabei Aehnlichkeit mit einem Tier haben? Er gehe zu George Grosz. Er gibt darüber Auskunft. Besser noch seht euch die Straße an, wenn ihr eines seiner Großstadtbilder lange, wie sichs für kunstliebende Betrachter geziemt, gewürdigt habt.

Maßstäbe und Beispiele lyrischer Synthese

Von Rudolf Pannwitz

II. Hanns Meinke

Hanns Meinke gehört zu den versprengten und einzelnen Deutschen ganz der neuen Zeit und ganz der alten Art. Er ist Dorfschulmeister und Mensch, seit seiner Seminarzeit Dilettant in vielerlei Kunsthandwerken, mit einem unerzogenen und eigensinnigen Geschmack, überall nachahmend und überall eigentümlich, von der ganzen Epoche angesteckt, aber naiv bis zum Extrem, voll ungeheuren Allebensgefühls, und seine tausend Tollheiten virtuos verspielend und handwerklich solid ein Jahrzehnt lang mit bewußtem Willen meisternd. Er hat zu der Gruppe von Otto zur Linde und dessen „Charon" gehört, über deren falschen Anspruch und noch heute nicht geahnte Bedeutung hier auch zu sprechen sein wird. Seine stärksten Einwirkungen aber hat er von den großen Franzosen, vor allem Baudelaire und Rimbaud, von Poe und Hoffmann, und nächst ihnen von Stefan George empfangen. Er ist all dieser Künstler, die zwischen der zersetzten Moderne, einer elementarischen Romantik und einer aufbauenden Klassik ihre zeitliche Stelle haben, treuester, vielleicht einzig treuer Nachfolger. Dabei ist er grenzenlos für alle Reizungen, für das romantisch Wirksame auch in aller Klassik empfänglich, ungeniert im Uebernehmen und Anempfinden, dadurch sofort und immer genial, aber nie ganz echt und reif, schließlich aus der Tiefe seiner besonderen Physiologie hervor in Charakter und Form isoliert und fixiert.

Hanns Meinke hat jetzt angefangen, mit seiner Merlinpresse in Kammermark-Falkenhagen (Ostpriegnitz) seine Dichtungen selbst zu drucken. Er hat vielen Versuchungen widerstanden, Unfertiges voreilig herauszugeben. Nun ist ein wunderbares Buch von ihm dort erschienen, das zu dem Bedeutendsten gehört, was wir an neuer Dichtung überhaupt haben. Es heißt: Die Drei Sonetten-Kraenze. Es sind drei Sonettenkraenze: Der Frühlingskranz (Shakespeare gewidmet). Das Haus des Lebens (Michelangelo gewidmet), Der Ring der Wiederkunft (Nietzsche gewidmet). Die Entstehungsjahre sind 1904, 1906, 1908. Von da ab ist andauernd an den Gedichten geformt und umgeformt worden, so daß man sie darin wohl Maréesschen Gemälden vergleichen dürfte. Ihre Einheit hat Tiefendimension, spricht als Historie. Die Grundform ist die künstlichste und vertändeltste romanische: strenge Sonette, deren Anfangs- und Schlußzeilen wiederum Einheiten bilden, und diesem gemäß Fortschritt und Kreisschluß der Inhalte. Diese Form ist kosmisch geworden und in ihr wirkt musikalisch das Gesetz der Wiederkunft. Die Umformungen haben den geistigen Gehalt vertieft, die Leidenschaften ins Männlichere und Glühendere verstärkt, Bild und Klang dringender und zwingender durchgestaltet, die vorher lockeren Splitter zu mäßigen Kristallen dynamisch durcheinander geschoben: so daß der unsagbare Eindruck des Ganzen am besten mit dem eines gewachsenen Mosaiks zu vergleichen wäre. Dazu paßt der persönliche und welthafte Gehalt der letzten Gluten eines elementarisierten Christentums, aus denen alle heidnischen Natur-, Kultur-, Sinnen- und Seelen-Gewalten verjüngt emporsteigen und einen jungen und doch ewigen Weltball bilden. Das Werk ist kosmisch, aber doch nicht Kosmos. Seine Größe und seine Grenze ist, daß es das ernsteste Spiel, das zum Monument erstarrte Spiel mit allen schöpferischen Werten von einem letzthin nur Empfindenden und Genießenden, aber übermächtig Empfindenden und Genießenden bleibt. So ist die Form auch zuweilen Willkür, zuweilen Gewaltsamkeit und im ganzen — auch ein Mangel — großartiger als der nackte Gehalt. Hanns Meinke ist damit noch nicht an seinem Ziele, viel eher am Abschlusse einer Vergangenheit. Von seiner Zukunft ist ein letztes Aussagen und Singen seines unermeßlichen Lebensgefühls in den fessellosesten Gestaltungen zu erwarten — das wird etwas ganz Neues sein.

Es sei noch auf den bedeutenden Leonardo-Monolog, die zweite Veröffentlichung der Merlinpresse, hingewiesen. Es folgen nun als Beispiele drei Sonette, aus jedem der Sonettenkränze eins.

Vom wachen in den traum will ich mich ſingen
Mit einem liede voll erinnerungen
Das lange mir im herzen ſchon geſungen
Wie über waſſer ferne glocken klingen.

Es ſingt von traurigen und heitern dingen
Von mittagglut und müden dämmerungen.
Der ton von bronzeglocken die zerſprungen
Soll ſich mit ſilberſchellenſchlag verſchlingen.

Das gibt ein lied mit ſchönen gegenſätzen:
Mit nächten dunkel die nur blitze lichten
Mit königlicher pracht und bettlerfetzen.

Doch dieſen tollen widerſtreit zu ſchlichten
Zeig ich es hinter matten traumesnetzen:
Ein tanz von bunten ſchatten in gedichten.

*

Ein haus des lebens da die liebe wohne
Schuf gott die welt ſich ganz an ſie verlierend:
Mit allen ſonnen rund die wölbe zierend,
Der könig macht ſich ſelbſt zu ſeiner krone.

In dir auch ſeinem tiefverſtoßnen ſohne
Iſt er, und du nach allen dingen gierend:
Verſteinend dich verpflanzend dich vertierend:
Du fühl dich all darin der eine wohne.

Im ſchloſſenſchauer wie im glutmonſume
Fühl deinen hauch — oh wilder liebe blume,
Zu leben willig allen trieben treu:

Die vielheit froh zu ſammeln fromm zu klären
Die gottheit aus dir wieder zu gebären
Als ſchlußrubin ins ſtrahlende gebäu.

*

Als pfand an ſeine ſonnenhand geſchoben
Wie große perlen volle monde kreiſen,
Sie rollen ſehnend in gebotnen gleiſen
Bis doch ſie dann ins vaterherz zerſtoben.

Das wallt im reigen ſeiner bruderglоben
Und wieder iſt das ziel der ringelreiſen
Zurück ins größre ſonnenherz zu kreiſen,
Und ſo wird ALL in EINS zurück geſchroben.

Doch nicht „zurück“, es iſt ein urbeginnen.
Jung ſchleudert alte kraft die neue runde
Im ſpiel verlornes wieder zu gewinnen.

Ich tanze mit im ſonnen-bruder-bunde:
Will ſelig ſinken mit gelöſten ſinnen,
Will alles wieder neu aus tiefem grunde.

Paul Claudel

Von Walther Eidlitz

Ich lebe in einem Hochtal, weit von den Menſchen. Eine eingeleiſige ſchmalſpurige Bahn führt herauf, täglich fuhr ein Zug. Nun ſind die Kohlenplätze leer, der Verkehr iſt eingeſtellt, kein Laut dringt empor in die winterliche Stille. Nur die Schritte knirſchen hart im verſchneiten Wald und das wilde Waſſer bricht brauſend, lebendig durchs ruhende Eis. Aber noch glänzen die Lampen hell in dem feſten Haus. Und meine Geſellſchaft ſind zwei Bücher. Ach, es ſind nur zwei, unerreichbar ſind die anderen Bände. Doch es ſind die Bücher eines Dichters, eines wunderbaren großen Dichters, der gleichzeitig mit mir lebt. Er heißt Claudel.

Ich überſchaue ſein Werk noch nicht. Noch ſteh ich wie auf einem Gebirgsgrat und blicke auf weite herrliche Welten, über die die Nebelfetzen fliegen, die ſich entſchleiern. Irgendwo liegt „Goldhaupt“. Ich kenne nur den Titel des Stückes. Es iſt vielleicht nordiſch, blutig; aber für mich liegt es noch tief unter mir, eine goldne, leuchtende Inſel im joniſchen Meer.

„Verkündigung“ liegt am Rhein. Ich hab es nur im Theater geſehn. Doch ſeit der Aufführung „Fauſt“, als die Erzengel zum erſten Male ihr Lied begannen, bin ich nicht ſo erſchüttert worden. Zwei Menſchen ſtehn geſtemmt gegeneinander, zwei Schweſtern, die helle, heilige, ſchwebende und die

erdhafte dunkle. Sie haben gekämpft um einen geliebten Mann und nun ist tiefe Nacht, die Glocken von Speyer läuten. Da sucht die irdische, die glückliche Schwester die andre geblendete in ihrer Verbannung; in ihren Armen hält sie das Kind des Geliebten, und das Kind ist tot. Und wieder kämpfen zwei Seelen und tun sich weh und wüten gegen sich und ringen mit Gott und um Gott. O wie hoch ist er, wie weit! Wie hart gräbt sich das Knie in den Felsen, wie schwer drängt sich Menschliches gegen die Inbrunst. Aber die zieht die Gnade nieder aus ihrer Ferne. In den Armen einer Entsagenden erwacht das kleine kalte Geschöpf, ist neu geboren von ihr; es hat die blauen Augen der Blinden.

Die tiefste Spannung hat sich gelöst, wir atmen erleichtert. Es ist ein Wunder geschehn. Wer darf es wagen, Wunder zu tun, als der Dichter? Er darf den Himmel auf die Erde herabreißen, wir folgen ihm gläubig in jedes Reich. „Der Ruhetag“ spielt in China. Es ist ein Claudelsches China, prunkvoll, umschlossen vom Südmeer und Mauern und wilden Gebirgen, fruchtbare Breite, spiegelndes seliges Land. Aber unterirdische Qualen wühlen empor, der Boden schmilzt, die Toten finden nicht Ruhe in ihrem Grab, sie dringen ins Haus des Lebendigen, sie sitzen an seinem Tisch, sie schlafen in seinem Bett. Da steigt der Kaiser, der Herr der Erde, hinab in die Unterwelt, um sein Reich zu erlösen. Seine Seele taumelt angstvoll in völliger Finsternis zwischen Dämonen, zwischen gut und böse. Und wie er heimkehrt an den Tag, ist sein Gesicht zerstört von den Leiden der Tiefe. Zum Sterben müde bringt er die Botschaft: ein Einschnitt muß sein in der Arbeit der Woche, ein Ruhetag im unseligen Treiben der Menschen, das hinunterlärmt in die Höhlen des Grauens. Dann werden die Toten Frieden finden in ihrer Nacht.

Jetzt lese ich ein neues Stück „Mittagswende“. Dort ist keine Ruhe. Ich bin auf einem Schiff im indischen Meer, zwischen Arabien und Ceylon. Unaufhörlich klirrt das Verdeck in der rhythmischen Kraft der Maschine. Und eine wunderschöne Frau ist an Bord, Yse. Sie ist stark, kühn, geschmeidig. Sie stemmt sich gegen den Wind. Ihre Kämme springen heraus und der Schwall ihres Haares klatscht in ihr Gesicht. Und sie lacht. — Nicht immer lacht sie. Sie ist dreißig Jahre alt; die Kinder hängen an ihrer Rockfalte. Sie ist heimatlos. Ihr Haus ist der Liegestuhl und acht Stück auf dem Gepäckschein, drei Kajütenkoffer, drei Koffer und zwei Kisten im Schiffsraum, eine Reisetasche und ihre Hutschachtel. Ihre armen Hüte! — Eine wunderschöne Frau ist an Bord und drei Männer, mit ihr verstrickt in ein Schicksal. Sie liebt jeden, sie liebt keinen. Welcher von ihnen bin ich? De Ciz, ihr Gatte? Er sagt: „Wenn man aufhört jung zu sein, wie bitter ist das!“ Bin ich Mesa? Er sagt: „Wenn man aufhört lebendig zu sein, wie furchtbar ist das!“ Oder Amalric? „Nicht tot sein, sondern lebendig, wie schön ist das.“ Ich muß Mesa sein, der traurige, der noch nicht gelebt hatte. Aber schön wird der Abend. Wir gleiten und gleiten. Zur Linken Babylon und die Ströme, die von Armenien kommen; rechts der Aequator, Afrika. Das Schiff fährt immer weiter durch die purpurne See.

Zweiter Akt. Das Stück ist die wunderbarste Liebestragödie, die es gibt. Unangetastet bleibt die Lieblichkeit und der Glanz aller andern. Schön ist das Lied von Romeo und Julia und von Hero und Leander. Aber trotz bitterem Leiden und Tod scheinen diese Dramen nur pagenhafte Grazie zu sein, knospendes, rührendes Spiel von Knaben und Mädchen, gegen die reife Süßigkeit einer aufbrechenden Frucht. Hier gibt es keine Schuld, keinen Zwang von außen, keinen Haß der Familien, kein verletztes Gelübde, nur Menschen, mit ihrem heißen Blut allein auf der Welt. Sie sind mehr als Menschen, sind Bäume, eingewurzelt in das Erdreich, inbrünstig saugend die starken Säfte des Bodens, auftobend gegen den Sturm in die Himmel. Sie sind wie der Sturm selbst, Naturgewalten: Erde, die dem Regen entgegendürstet, Wolke, die schaudert vor dem zerreißenden Blitz, Ströme, die sich nacheinander sehnen und die verschmelzen. Ja, auch eine Handlung gibt's in dem Akt. Es ist nicht viel. Yse nimmt Abschied von ihrem Mann, trennt sich schwer von ihm, später schickt sie ihn in den Tod. Dazwischen ist eine Szene mit Mesa, mit dem sie ihn verrät. Hier werden Worte gesagt, die erstmalig sind, taubedeckt wie die junge Schöpfung in ihrer Keuschheit. Sie leuchten durch das Flutende einer Uebersetzung. Dies ist ihr Beginn:

Yse: Komm! Komm und bleibe nicht länger getrennt von mir.

Mesa: O Yse!

Yse: Ich bin es, Mesa, da bin ich.

Mesa: In meinen Armen du!

Yse: Nun weißt du endlich, was das ist, eine Frau? — — —

Dritter Akt. Emporgerissen bin ich wieder ins Unbekannte. Stufenförmig türmt sich das Spiel. Wie ein Fiebertraum ist der letzte Akt. Viel ist geschehn an der Pause. Der Gatte Yseo's ist verfault an der Cholera, aber auch Mesa blieb sie nicht treu. Mit seinem Kinde unter dem Herzen flüchtete sie aus einer kurzen Einsamkeit in die Arme des Dritten, des Eroberers Amalric. — Wenn der Vorhang aufgeht, ist sie mit ihm in einer aufständischen südchinesischen Stadt, in einem belagerten Haus; eine Höllenmaschine ist aufgezogen. Noch eine Nacht; dann müssen sie sterben. Da dringt Mesa ein, unendlich unglücklich, will sie retten und ihr verzeihen. Die Männer kämpfen um die Frau, und wieder folgt sie dem Stärkeren, Amalric. Sie flüchten mit dem gestohlenen Paß, der die Freiheit bringt.

Mesa bleibt allein, ohnmächtig, in dem dunkelnden Haus, unter dem die Todesuhr pocht. Alle Luken sind offen, hereinströmt das himmlische Licht. Er erwacht und singt in die Sterne, die ihn umkreisen und er schmiegt sich besudelt, schamerfüllt in den Gott: „Wozu dies Weib?" und er bittet den Vater, ihn zu verbergen, ihn aufzunehmen in seinem Schoß.

Da kehrt Yse zurück zu dem Verlaßnen, um mit ihm zu sterben. Noch einmal steht sie vor ihm, hoch und kronenbreit wie ein mächtiger Oelbaum. Noch einmal halten sie tiefste Zwiesprache zwischen Mann und Weib. Noch einmal lastet ihr schöner Körper auf seinen Knieen. Noch einmal fühlen sie sich mit irdischen Sinnen. Um dann hinüberzuschwinden, noch ehe der Boden sich öffnet, hin in die Sphären, wie goldener reiner Gesang.

Im ersten Drama, in dem der Griechen, sind die Götter herabgestiegen zur Erde. Und hier sind Geschöpfe mit allen Menschlichkeiten. Nichts ist vergessen, das erregende Zeichen zur table d'hôte, die Toiletten der Frau und die Nagelschere. Aber die Menschen steigen zu Göttern empor. Es ist wohl das Höchste erfüllt, daß ein neuer Mythos geboren wird.

Das Stück könnte stärkstes Theater sein. Und der Dichter zerbricht achtlos die Form, um frei hinzuströmen. Und doch muß es eine wunderbare Aufgabe für einen Spielleiter sein, es behutsam herauszulösen und auf die Bühne zu stellen. Und ein Glück für eine Schauspielerin, diese Rolle zu spielen. Ich sehe sie vor mir liegen, lässig im Liegestuhl. Ich sehe jeden Blutstropfen unter ihrer Haut und jede Bewegung. Sie ist tausendfältig und spiegelnd wie die Natur. Sie ist das ewige Wunder, Geliebte und Mutter und Kind. Sie ist hemmungslos, Eva.

Eine schöne Schauspielerin

Von Hans Schweikart

Eine Frau starb. Dies sei ihre Geschichte.

*

Wenn es Abend wird, laufen sich die Kinder an den Häusern nach. Schon lassen sich die Mädchen gerne erschrecken; in Angst vor ihren Ahnungen, wollen sie etwas Gewisses. Kreischen glücklich, in Roheit einig. Dann rauchen die Jungen Zigaretten in die schmutzige Nacht, eitel und gemein. Sie kauern alle zusammen auf den Fensterbrettern, die Mädchen kichern hinein, gedunsen und warm.

Unheimliche Bekannte wollen sie in Keller locken. Sie wissen es gut, es gehört dazu. Sie fürchten sich davor, aber sie denken nicht darüber nach, ob man das verurteilen müßte. Es ist eben da, diese alten Männer und so, dieser glasige Mond in den dunstigen Nächten, diese Morgen zum Sterben, dieser dicke Tag. Entsetzlich keucht die Fabrik, quer durch den Himmel klafft ihr Rauch, es muß schon alles sein, es gehört dazu, alles vereinigt sich zu diesem bösen Traum, und da lebt man eben. Ach Gott — die Körper können doch nicht mehr ruhen, nun Karussell und Zeck, Stöße in der Dunkelheit, die Wippe im Holzschuppen, Aufschwung an der Teppichstange hinter dem Haus — wie schließt sich ein riesenhafter Organismus.

Eines der Mädchen ahnte: wir sind irgendwo eingezwängt, geschieht denn das alles ohne mich, muß ich mir denn das gefallen lassen. Sieh, eine alte Freundin weiß von Jesus. Nun beten sie mal. — Aber sie glaubte nicht entschieden.

*

Als sie sechzehn Jahre alt war, wurde ein Betriebsingenieur auf sie aufmerksam und mietete ihr in der Großstadt eine Wohnung. Erst hatte sie viel damit zu tun, vornehm zu sein. Sie fuhr in die Warenhäuser und Konditoreien, vergaß sich in Teppichen, Pelzen und Porzellan. Empfing mit Sicherheit seine Freunde, er war sprachlos. Sie lachte ihn aus. Da beschloß er, sie zu blamieren und führte sie eines Abends in eine Halbweltgesellschaft. Man spielte, tanzte und trank, Frauen liefen halb nackt. Das Mädchen schwieg lange, dann sprang es auf den Tisch und sang freche Lieder in der Mundart des Volkes, mit einer Laune, die alle bezauberte. Man jubelte ihr zu. Der Ingenieur war entzückt und stolz und betrank sich furchtbar. Dann brachte es ihn auf, daß sie mit allen Männern tanzte und sie küßte. Der Abend endete mit einer Schlägerei. Die Kleine weinte vor Vergnügen. Aber am nächsten Morgen war sie weg.

Er fand sie nach acht Tagen in Berlin. Sie war in einem Kontor beschäftigt und nahm abends Unterricht in der Schauspielkunst. Die ernste Entschiedenheit, mit der sie jeden Vorschlag, zu ihm zurückzukehren, abwies, brachte ihn in Verlegenheit. Da er Frauen nicht achten konnte, mußte er sich damit abfinden, sie für verrückt zu erklären. Er fuhr heim, nachdem er ihr eine Geldsumme eingehändigt hatte, die sie sofort annahm, ohne im geringsten sich ihm verpflichtet zu fühlen.

Sie verbrachte ein Jahr ohne viel Worte, in eifrigem Studium. Sie las viel und versuchte, französisch zu lernen. Oft machte sie einsame Spaziergänge. Eines Tages hatte sie etwas Geld gespart und kaufte sich einen häßlichen Hund, zu dem sie aufopfernd gut war. Ein Artist war vierzehn Tage lang ihr Geliebter, dann warf sie ihn die Treppe hinunter. Sonst kam sie mit keinem Menschen zusammen, ihre Wirtsleute fürchteten sich vor ihr.

Gegen Ende des Jahres sprach sie bei einem Theaterdirektor vor und wurde für den nächsten Winter engagiert. Sie erschien plötzlich bei dem verdutzten Ingenieur und schlug ihm vor, die beiden Monate bis zum Beginn ihrer Spielzeit mit ihr in einem Badeort zu verbringen. Er willigte ein, erfreut und mißtrauisch. Später fand er sich überhaupt nicht mehr zurecht: sie war für gewöhnlich schweigsam und bestimmt, äußerte kaum einen Wunsch und wußte den seinen oft geschickt aus dem Wege zu gehen; dabei war sie von einer rücksichtslosen Sinnlichkeit, die ihn ungemein erschreckte. Es tröstete ihn, daß sie in Gesellschaft aufzufallen begann und daß man ihn beneidete. Daß sie sich nie um einen andern Mann kümmerte, sondern alle Menschen mit derselben Ruhe und Freundlichkeit vermied. Doch merkte er, als er sich einmal über Bekannte lustig machte, daß sie sich überhaupt keine Mühe gab, die Menschen zu beurteilen. Nicht aus Hochmut oder Berechnung. Sie ließ sich nicht berühren. Sie verstand sich. Wortlos, genügend. Was ihm soweit imponierte, als er es begriff.

Als die zwei Monate um waren und er sie in den Zug nach ihrem Theater setzte, begann er unerwartet zu weinen. Sie wunderte sich sehr. Und als er ruhiger wurde, erzählte sie ihm, als ob sie ihm etwas zu erklären versuchte, wie sehr sie sich als Mädchen vor den Männern gefürchtet hätte und wie es nun nichts Unbekanntes mehr für sie geben könnte. Er sah sie natürlich hilflos an. Sie sagte ungeduldig: da ich doch nur mit meinem mir nun bekannten Leben zu rechnen habe. Als der Zug abfuhr, rief er ihr gereizt zu, er glaube nicht, daß sie sich bekannt sei. Sie lachte, während sie den Hund einwickelte .

*

Er fuhr nach Hause, angenehm betrübt. Acht Tage später stand sie plötzlich in seinem Büro, er brach fast zusammen. Sie erklärte ihm, sie habe sich veranlaßt gesehen, den Regisseur zu ohrfeigen, und es sei überhaupt zwecklos für sie, in der Provinz zu bleiben. Nach einigen Wochen gelang es ihr mit Hilfe eines alten Schriftstellers, dem sie sich versprach, an einem ersten Theater ein Gastspiel zu erreichen. Sie betrat die Bühne, indem sie ihre vollendete Sachlichkeit zu einer erschütternd schlichten Gebärde benutzte. Es gab einen unerhörten Erfolg und man verpflichtete sie mit einer Riesengage.

Ihr Gönner kam nicht dazu, an seine Entlohnung zu erinnern und ging leer aus.

Sie wurde Schauspielerin mit derselben Brutalität und Sicherheit, mit der sie ihren ersten Schritt in Lackschuhen getan hatte. Sie erreichte ihren Platz ohne langen Kampf und es gab für sie keine Spanne Erdreich mehr neben der Bühne. Da aber riß sie das Milieu um, unbekümmert um die Verzweiflung der Regisseure, strich ihren Partnern die halben Rollen und machte sie durch endlose Pausen bedeutungslos. Niemand wollte mehr mit ihr spielen. Die Kollegen nannten sie bald hysterisch, bald maßlos langweilig. Sie sprach nie mit ihnen.

Die Zeitungskritiker fühlten ihre Kraft, wußten sie jedoch nicht zu bestimmen. Die Momente, in denen sie ganz unbewußt sich regte, waren vollkommen. Da schloß sich ein Kreis. Es lohnte sich.

Doch verstand man eher ihre Defensivkräfte und die allgemeine Kritik lobte ihre Herbheit, ihre Schweigsamkeit, ihre tragische Zartheit — Ausdrucksenergien, die sie ihrem innersten Wesen entgegenspielen lassen mußte: ihrer heidnischen Unbefangenheit, ihrer animalischen Ausgelassenheit und ihrer unbedingten Selbstsucht. Eben: Kinder, die wissen, daß sie unter Erwachsenen sich blamieren, schweigen fast immer, wenn sie nicht allein sind. Hier spielte ein junges Mädchen köstliche Spiele mit ihrem köstlichen Leben: wußte denn wirklich niemand, daß das Liebe sein mußte?

Gelegentlich hatte sie den Ingenieur geheiratet. Er fühlte sich bald so elend wie nie zuvor in seinem Leben. Denn je weniger sie ihm versagte, desto unsicherer fühlte er sich in ihr. Eines Abends nach einer großen Premiere fiel er im Auto über sie her: Wohin führt das? Wer bin ich denn? Was bin ich dir? Bin ich deine Zahnbürste? Er erregte sich immer mehr, schließlich schrie er: Du liebst mich nicht mehr! Er verbohrte sich erst recht in seine Ungeschicklichkeit, als er fühlte, wie sie ihn betrachtete. Nach einer Weile erkundigte sie sich sehr nett, was er von ihr wünschte. Er tobte von neuem: Ich liebe dich doch so. — Sie war tatsächlich ratlos, trocknete ihm die Tränen und redete ihm verständig zu: Was hab denn ich mit der Sympathie zu tun, die man für mich empfindet? — Er schrie: Du kannst nicht lieben. Sie streichelte ihn aufrichtig betrübt. Er war vernichtet.

Er wäre glücklicher gewesen, wenn sie ihn mit anderen Männern betrogen hätte. Er schämte sich, weil er sich ordinär fand, und er wollte sich immer rächen.

Ihr Direktor brachte es fertig, sie einmal in ihrer Garderobe zu überfallen, nachdem er ihre Ankleiderin fortgeschickt hatte. Doch trug sie ihm das nicht weiter nach und behandelte ihn nicht anders als vorher. Eine Fortsetzung dieses Verkehrs gelang ihm aber auf keine Weise. Schließlich wußte er nicht, ob er geträumt hatte.

*

Sie wurde dreißig Jahre, unerkannt unter den Menschen, unberührbar in einem Geheimnis.

Zu dieser Zeit aber begann sich ihre schauspielerische Wesenheit zu verändern. Es war, als ob sie an ihrem Körper irre wurde. Bewegungen tieferer Dynamik durchbrachen immer öfter seine organischen Gesetze. Hier und da merkte es Einer: ihre Sicherheit wurde durch einen verzweifelten Mut abgelöst, irgendwie übermenschlich zu erscheinen, unterirdisch, innerstinnig. Ihre Herbheit verstärkte sich, nicht mehr aus der instinktiven Taktik, sondern weil sie sich einer eigentümlichen Angst bewußt wurde. War ihr früher kein Dichter so gemäß gewesen wie Shakespeare, so ward sie jetzt fast zu tief und zu eintönig für dies süße Spiel. Sie hätte sich nie erklären können. Aber manchmal verging ihr mitten in der Rolle die Lust am Zusammenklang, sie bevorzugte dann den Monolog; es ging etwas verloren: Fühlung mit den Partnern, die Zaubereien der gegenseitigen Wirkung unter den Menschen, die Bezüglichkeiten innerhalb des blutigen Ringes, der mystische Zufall des Körpers und der Aufstand gegen Gott — sie fühlte jenseits der Rampe eine große Leere, aus der ihr ihre Worte zurückschallten. Eine Eitelkeit entstand (sie wunderte sich), zog sich aus der Sphäre dieses Ausdrucks zurück in unbestimmte einsiedlerische Träume. Ihnen widmeten die jüngsten Dichter ihre Dramen.

Tagespolitik an sich interessierte sie nicht; sie fühlte sich einer unbeirrten Stellung zu allem Geschehen unter Menschen sicher. Nun begann eine aktive Phase der Revolution; man forderte politisches Bekenntnis. Sie ging eines Tages in eine Versammlung.

*

Er sprach, der Führer. Stand auf dem Podium und brüllte; bog sich tief in die Menge hinein, spie die Leute an, riß an ihren Ellbogen, hob einzelne an den Ohren hoch, weinte, erschrak, lachte, bat, befahl und bettelte, kniete und flog vor den Menschen. Alle empfanden seinen ungestümen Atem und seine heißen Tränen. Alle schrien auf, Jahrhunderte vereinigten sich, die Wände wankten und das grüne Licht in den Kandelabern heulte. Alle umdrängten den Mann, sich auf ihn zu verlassen. Alle sahen die Idee, fühlten sie, schmeckten sie. Alle waren bereit zu sterben.

Die Schauspielerin. Inmitten des Aufruhrs, der sie umtoste, türmte sich ihre Stirn mit heiligem Licht. Sie erkannte ihre Kraft in diesem Manne, sie roch ihren Atem aus seinem Munde. Furchtbar brach ihr Herz auf, sie preßte es mit beiden Händen, blutüberströmt. Sie taumelte gegen diesen Mann mit der Wut des Meeres, das seinen Damm gesprengt hat. Der Augenblick erglühte blendend im Dunkel der Ewigkeit.

Diese Nacht liebten sie sich, hoch in seiner Dachstube, beim Schein der Sterne über den großen Fenstern. Ihr Stolz vom Kind her (oder wie von einem Tier), was da war, alles flog in gewaltiger Explosion auf vor dem Manne, den sie liebte. Sie lebte Ursprung, die nackte Formel.
Sie bewegte sich. Das war die Welt. Da gibt es nichts zu sagen.

*

Ihr Herz schlug tönend an die Sonne, die aus dieser blutigen Nacht heraufstieg. Der Morgen war schauerlich.

Sie erzwang sich Urlaub, sie lebte mit jeder Sekunde seines Lebens.

Er wunderte sich manchmal über ihre Liebe. Er nahm sie entgegen, froh und ohne zu danken. Dies war ein Weib. Das war gut. Doch lebte er allen Weibern. Und allen Männern. Sein Nacken wäre geborsten, von innen heraus hätten ihn die Muskeln gesprengt, fühlten sie nicht die Last der Weltverantwortung. Seine Hände, seine Füße, sein Scheitel bogen glühende Spannung des Blutes, spürten darin das ewige Gesetz auf, von dem er zu allen sprechen mußte.

Er aß dreimal am Tag eine Suppe, oft wollte er barfuß gehen. Sie riß ihn einst mit Gewalt ins Theater, spielte vor ihm ihre höchste Rolle, gestrafft, unerhört begabt, eine Stimme wie Heiligenschein, ihre Hände schwebten zitternd in lustvollen Geheimnissen. Er zwang sich zwei samtene Akte lang zur Aufmerksamkeit, schlief im dritten, stürzte dann fort in eine Versammlung, Tabakrauch und Dunst proletarischer Leiber. Sie vollendete den Abend in Tränen. Sie versuchte ihm Vorwürfe zu machen, verstummte wieder vor seinem unschuldigen Blick. Begnügte sich in Dankbarkeit und Verzückung damit, daß sein Mantel sie streifte auf den schmutzigen Wegen durch die Vorstädte.

Hinten schleppte in ihrer Kurve der arme Ingenieur nach.

Sie gab das Theater ganz auf, empfing in Scham und Seligkeit ein erstauntes Lächeln von ihm. Knöpfe an sein Hemd zu nähen, seine Unterhosen zu flicken, wurde ihr voll tiefen Sinnes, jegliches Hausgeschäft um ihn zur Religion.

*

Aber auch das reichte nicht zu. Da warf sie sich in das politische Leben, versengte sich an Fanatismus, dehnte sich zu gefährlicher Verantwortung. Sie erzwang Vertrauen der Menge, Führerstellung, man schloß sie in wichtige Geheimnisse, einmal schlug sie ein Soldat über den Kopf, nun ging es stets um Leben und Tod.

Er nahm sie auf seine Arme und trug sie stundenlang umher. Sie weinte vor Glück.

Eine Gegenrevolution hatte eingesetzt. Der Freundeskreis wurde scharf bewacht, eines Abends hieß es: alles sei verraten, man würde sie festnehmen.

Für die Frau war das ein fürchterliches Erwachen, er lächelte dazu. Er hatte Grund anzunehmen, daß man ihm diesmal ans Leben wollte. Er war des Aufgehens seiner Saat sicher und trug keine Sorge, in den Tod zu gehen.

Sie raffte sich aus ihrer Starrheit auf, lief die halbe Nacht durch die Stadt und kam vor Morgen zurück. Sie hatte alles zur Flucht vorbereitet, Verkleidung, Bärte, Brillen und viel Geld.

Er streichelte sie und erklärte ihr sanft, er würde nicht fliehen. Seine Aufgabe wäre erfüllt, es bliebe ihm eben nur noch dieser Tod, der die Wirkung seiner Lehre unerhört steigern mußte.

Sie stürzte vor ihm zusammen, sternlose Nacht.

Sie schrie auf, das sei doch unmöglich, das sei nicht zu denken, das Leben müßte doch nun erst beginnen, ich glaube dir nicht, du kannst uns doch retten, es ist doch alles da, lieber Gott, verstehst du denn nicht?

Er schwieg voller Mitleid.

Sie zitterte, daß die Möbel knisterten. Nein — es geht doch einfach nicht, das ist doch nur Unsinn. Oder du bist krank, du bist wahnsinnig, du denkst nicht an mich.

Er löste sich unwillig: ich denke nicht an dich und du darfst nicht an mich denken.

Die Idee. Sie heulte auf. Die Sache. Dieser Irrsinn, wir leben doch, Menschen. Menschen!! Da, dieser Arm, — hier, diese Brust, Schritt und Griff, das ist doch, lebt, kann doch nicht für ein Gedachtes

vernichtet werden. Wir — unser Leben ist dreimal heilig, unser Atem und unser Blut. Ich lache über Idee.

Er wich zurück, furchtbar blaß und groß.

Ich werde dich zwingen zu leben, du bist jetzt krank, verrannt in Irrsinn, ich bin gemacht, mich am Leben zu freuen, du wirst mir danken, in Paris oder San Francisco, ich zwinge dich — hörst du — ich zwinge dich, mit mir zu leben oder jetzt — da — in dieser Sekunde mit mir zu sterben.

Da riß er ihr schon den Revolver aus der Hand und gab ihr eine Ohrfeige.

Es verging sehr lange Zeit.

Er stand prall am Fenster, die Stirn in den Wolken, um seine Schultern schwang die Stadt, die er liebte.

Sie lag hinter ihm auf einer Erde, die schwer war und so vergeblich. Das war die Stunde, in der sie erst erkannte, was es hieß: Blut von ihrem Blut. Sie floß zur Tür, langsam Treppe hinab.

*

Er wurde am nächsten Tag erschossen.

Sie nahm bald ihren Beruf wieder auf. Der Ingenieur betrank sich, um sie zu schlagen. Später kamen sie gut miteinander aus. Man war erstaunt über ihre neue Kunst, die meisten fanden die Veränderung von Nachteil.

Immer leiser ging sie über die Bühne, verloren im Schatten eines fernen Gefühls. Manchmal, ganz unerwartet, gab sie Güte und Mitleiden (alle weinten) mit geschlossenen Augen und als ob ihr Herz stillstünde. Immer stiller sagte ihre Stimme, daß der Schmerz heilig sei, der unvermeidlich ist, und die Liebe, die endlich die Sterne tötet.

Ihre Lieder verließen den Raum, ihre Hände sanken an ihr hinab.

Jeden Abend brannte der Himmel Gottes über ihr.

So ging sie endlich von dieser Bühne.

Der verlorene Sohn

Von Hans Janowitz*)

(Gespräch)

Da milder Nachtwind weht vom Meer,
Auf Bergen steh' ich, liebeleer.

Mein Vater über allem Sein!
Bin wieder ich, mit dir allein.

Doch nicht wie einst vernehm' ich dich,
Seit ich von deinen Pfaden wich.

Bin ich dein Kind noch: schaff' mir Rat!
Gönn' mir dein Wort! Lenk' meinen Pfad!

— Du bist mein Sohn, der mich vergaß,
Mich zu vergessen sich vermaß.

*) Dieses Gedicht ist in Nr. 6 der Zeitschrift versehentlich unter die Beiträge Otto Zareks geraten. Es wird zur Berichtigung hier nochmals abgedruckt.

Ich blies dir einſt mein Wort ins Ohr,
Mein Bote du, der ſich verlor,

Wie ſuchſt du dich in Wind und Meer,
Auf Bergen wandelnd liebeleer!

Verflog dein Leid? Doch leidend nur
Gelangſt du wieder auf die Spur

Des Lebens, das du wahr genannt
Und dann verwarfſt, mir abgewandt.

Du biſt nicht mehr vom Leid betroffen?
Dein Ohr iſt zu. Mein Wort iſt offen.

Von deinem Blitz war ich zerriſſen,
Nun bin ich heil, doch ohne Wiſſen.

Mir brannte Leid. Ich ſehn's herbei,
Daß wieder ich dein Bote ſei.

Ich habe mich im Weg vergangen,
Der ſtumme Himmel macht mich bangen.

Wie Finſternis die Welt bedeckt,
Kein Licht auch innen angeſteckt, —

Gib Troſt mir, Vater, eh' wir ſcheiden!
— Wer litt, muß immer tiefer leiden.

Stehſt du einſt tief in Nacht und Tal,
Sohn biſt du wieder meiner Wahl!

(1917)

Drei Gedichte

Von Sigfried Giedion

Flug.

Arme zum Himmel.

Vögel flattern,
dem Aug gegeben
biegt ſich ihr Schwung
langhin, unendlich.

Arme zum Himmel!

Gekrümmt vor Liebe,
Stümpfe, was wollt ihr? —
Verlorenes greifen.
Hier ſoll keiner Wärme
entſchwingende Nähe;
denn die Sauſenden
ſind nur im fliehn.

Schlucht.

Baum, Sonne, Berg, versank, die Tiefen leben bloß.
Aus Schluchten stößt verröchelnd und doch rufend noch der Schrei —
Hilf! Hilf! — Du bist es, der da ruft, nackt, schattengroß. —

So er, wie du. Und ward zerrissen dennoch wie ein Tier.
Da trat er ganz in dich und brach den Laut vom Mund
zieht breite Spur und jung noch wohnen Tote schon in dir. —

Ihr Blut floß über dich. — Und deine Arme schlagen noch im Morgenwind
zum schmalen Streif? — Es ist so kalt und riecht nach Brudermord;
fort, fort aus Einsamkeit, umschlingt, die mit euch gleichen Atems sind!

Die Angst schreit durch die Schlucht: Verschlagene, Entsetzte,
Freunde, Geliebte, versündigt euch nicht mehr,
haltet die Liebe und verratet nicht! — Es ist das Letzte!
Wenn ihr euch verratet, wenn die Gemeinschaft fällt,
ein einzig Mal besudelt brechen die Toten auf, umsonst gestorben,
kein Maß faßt Schmerzen mehr, erniedrigt, zerspritzt Geschlecht und Welt.

Berg.

Augenflug!

Täler schlafen zwischen den Flüssen;
Städte, im Wiesland versickert,
glänzen nicht mehr.
Schwarze Tücher der Wälder nur
biegen zum Rand.

Dort aber, ausgespiehn, strahlt zur Unendlichkeit
Auf, das Gerüst!
Lautlos geballt strotzt es empor
grau, fahl und nackt. —
Massen schichten,
wie Ruten gebogen,
hin zum Bruch;
doch die grauen Leiber
tragen gesteigert,
einer am andern,
ihr furchtbar Gewicht.
Kein Ende, kein Ende!

Grundlos, zerklüftet,
stürzen die Flanken,
von Gott zerrissen.
Alles ist Flucht! —

Kein Maß wohnt in Dingen,
kein vergleichen,
Gesicht versinkt . . .
Aus granitenen Wänden
senken sich Einsamkeiten
zum Tod. —

Samtgrüne Wellen
jauchzen vor Fruchtbarkeit,
Täler schlafen, Städte versickern,
Tücher der Wälder . .
sie biegen entgegen:

„Wind sein und Flügel!"

Rauschen in einem:
Angst, Tod, Verlangen
Endlosen Falls. —

Morituri

Von Pawel Barchan

Eine verirrte Kugel und eine verirrte Seele prallten, aus den Bahnen geschleudert, gegen einander. Oder so: ihr Ziel verfehlt habend, stürzte sich eine verirrte Seele einer verirrten Kugel, die von einem kampfesmüden Krieger abgeschossen ward, in die Arme. Von Natur und durch Erziehung, ja, schier aus Ueberzeugung dumm, mißverstand die Kugel die Konstellation total und übersah die Möglichkeiten, die sich hieraus ergaben. Und statt liebevoll sich von der Seele einhüllen zu lassen, beziehungsweise sie in sich aufzunehmen, drang sie in besagte Seele ein. Flügellahm, wie selbige Seele ihr Leblang gewesen, der Kugel aber noch immer überlegen, nahm sie die sterbende Kugel auf ihre Arme und trug sie auf einen romantisch bewaldeten Hügel, hinter dem die Fluten schäumten. Hier ließen sie sich nun nieder, in einer Pose, wie etwa das Paar auf der „Hochzeitsreise" von Böcklin.

Das Gespräch hingegen, das sich hier entwickelte, glich durchaus nicht dem jener Lichten.

Die Seele ließ sich mit einem verhallenden Aufseufzen nieder:

„Hier, mein Freund, laß uns niedersitzen, in Wehmut zurückzuschaun, bevor ins Nichts wir sinken." Unwirsch fiel die Kugel ein:

„Sag mal, fängst schon wieder an? Du weißt, ich vertrag' dein Gequatsche nicht."

Doch unentwegt schüttelt die Seele den Umriß, der ihren Kopf andeutete:

„Uns hier, die wir dem Todsein geweiht, angesichts unseres Grabes, schier schon in Leichengewändern, uns ziemt es nicht, diese letzte Stunde durch Schimpf zu zergellen, auf daß sie in die Gruft nachkreischt. Laß uns in Schönheit sterben. Und man wird uns vielleicht dereinst glauben, daß hie und da um unser Leben etwas von Schönheit gewesen. Was taugt uns jetzt noch Zank und Sinnen, ob du mich weggefegt, ob ich deine Bahn gehemmt und dich zu Fall gebracht."

In Entrüstung bebte die Kugel:

„Du wagst es, diese Gleichstellung! Dein Leblang, dein Scheinlebe-lang warst nichts als eine Lüge. Jedes Schlagwort hast du aufgegriffen, jeder Mode Lakaiendienste geleistet, jede Gehirnblödheit des Tages als Offenbarung ausposaunt. Ein Gerichtsvollzieher der Ideale, liefst du umher, gierig, mit heraushängender Zunge, und hast kritiklos und kurzsichtig überall dein romantisch blaues Wappen aufgeklebt. Du warst der Dunst der Jägerwäsche, der Astralleib des Reformrocks. Warst die selbstge-

rechte Demut, die selbstverliebte Blutleere; der Hochmut der Tiefe, der Geschäftsreisende sämtlicher Parnasse für den Rayon Erde. Daß dir nur nichts entgehe, schnüffeltest du, schlichst du überall umher, sensationslüstern, eitel, zäh und wesenlos. Immer bliebst du oben schwimmen. Du warst sentimental, weil du keine Leidenschaft kanntest. Du dehntest dich, wandtest dich, bauschtest dich auf und ziertest dich, weil du kein Knochengerüst hattest, und über deine Blutleere warst du geschminkt. Immer jagtest du hinter dem Schatten eines schon abziehenden Großen und stelltest dich, als trügest du einen erst Kommenden auf deinen Schultern. Ein Anreißer, standest du auf Märkten und schriest: Seht, wie einsam, wie subtil, wie transaristokratisch, wie transradikal ich bin. Und warst doch nur eine feile Hure."

Die Seele saß da, ganz in sich zusammengesunken. Und als hätten sie einen weiten, beschwerlichen Weg zurückzulegen, senkten die Worte sich langsam in sie. Dann sagte die Seele, traurig und wie auf der Bühne, vor sich hin:

„Was du da alles sagst, ist wahr. Ja, das bin ich gewesen. Jetzt, in der Todesstunde, da in mir Befreiung siegt, jetzt seh ich es. Was du da gesagt hast, ist wahr. An der Schwelle des Nichts taugt mir keine Eitelkeit mehr. Vielleicht habe ich, Seele, noch selber eine Seele, die besser ist und reiner, und um deren Heil willen . . . Du machst eine ungeduldige Bewegung. Ja, ja, auch darin hast du recht. Auch dies da eben war Humbug bei mir."

Da unten, im Tal, wogte es und brodelte es. Es wühlte und brauste und brandete. Gährte und kochte. Und rang und kämpfte.

„Laß uns mit Anstand und durch Wahrheit gereinigten Herzens ins Nichts hinüber," sagte die Seele.

„Du mit deinem ewigen „wir"!" begehrte die Kugel auf. „Ich denk nicht dran. Bald bricht mein Tag wieder an, und ich hab mein Ziel wiedergefunden. Mein Sieg ist im Anzug, und nichts wird ihn daran hindern. Noch mehr. Auf dieser Extratour hab ich dir den Garaus gemacht, und das ist Gewinn."

Die Seele schüttelte den Umriß ihres Kopfes:

„Rund und blank und dumm bist du in die Welt gesetzt. Und genau so bist du geblieben bis in deine Todesstunde. Nichts hast du gelernt, keinem Wandlungsgesetz hast du gehorchen wollen, der du nie anderes als Gehorsam gefordert hast. Ich will es dir aber sagen, dir, der du blind vor Hochmut, taub vor Rechthaberei gewesen: deine Mission war nichts als Lüge, deine Mittel — Betrug. Du wähntest dich eine Macht, und warst doch nichts als Gewalt. Und wäre Gewalt dir nur ein Werkzeug — aber die Gewalt war dir Ziel. Gabst vor, ein Amt zu verwalten. Und das Amt warst du selber."

Da unten lärmte, rief, schrie, tobte es. Die Kugel sprang auf:

„Horch, sie rufen nach mir! Hurrah, meine Stunde ist kommen!"

Doch mit der ganzen Illusion ihrer Astralhand drückte sie die Kugel zurück.

„Wie dumm, wie unverrückbar dumm du geblieben bist. Da unten, da geht's um die neuen Götter. Da unten kreißt die Menschheit, die Menschheit liegt im Wehn. Zur Welt kommen die neuen Götter."

„Neue Götter?!" rief die Kugel, sprang auf. „Es gibt keine neuen Götter. Ich bin die Notwendigkeit, ich bin die Wirklichkeit, ich bin das zwingende Leben."

„Du bist nicht das Leben, bist nicht einmal der Tod. Nur dumm bist du, borniert; und schwach obendrein. Und schwach bist du, weil keine Idee dich getragen hat. Idee, das ist alles. Nur die Idee gibt das Recht zur Welt zu bringen und aus dem Leben zu schaffen. Und nur die Idee ist es, die Macht verleiht. Ach, was, lassen wir das. Du hast es nie begriffen, und selbst die Stunde des Sterbens bringt dir keine Erleuchtung. Nicht einmal zu einem Schwanengesang hat sie dich aufgerafft."

„Noch einmal," rief die Kugel keuchend, „nur noch einmal laß mich . . ."

Wehmütig beschwichtigend fiel die Seele ein:

„Nichts mehr! Da ist nichts mehr zu lassen. Ach, wenn ich dich so anseh! Wie dumm liegst du da, du, vor der eine Welt, eine stark gewähnte Welt, gezittert hat, und der eine Idee, eine so schwach gewähnte Idee, getrotzt hat. Jetzt, wo uns alles so verzweifelt, und doch so befreiend gleichgültig geworden ist, jetzt darf ich es dir gestehen: Ich, die du verabscheut — verachtet, wie du glaubtest, doch im Innern gefürchtet, weil in mir Ideen gelebt, vielleicht nur die Schatten von Ideen ein Scheinleben geführt, aber schon dadurch stärker als du, — ich habe dich im Innern stets geliebt. Eine sehnsüchtige, zum Heulen lächerliche Verliebtheit ist es gewesen. Und jetzt weiß ich auch, wir beide

sind gar nicht feindliche Elemente. Wir sind eng verwandt, wir sind die Saat ein und derselben Erzeuger. Sind nur der verschiedene Ausdruck für dieselbe Erscheinung. Und das eben war die größte Lüge in meinem Scheinleben. Horch! . ."

Da unten jauchzte es und johlte es.

„Horch!" rief die Seele. „Da haben sie die neuen Götter ausgerufen. Den Magen und den Verstand! Mach kein so dummes Gesicht, mein Freund. Der Magen und der Verstand! Sieh, mit welcher Gier sie sich drängen, von den neuen Göttern bemerkt und erhört zu werden. Die Götter sind neu. Die Sklaven sind die alten. Und nun komm, laß uns einziehen ins Nichts."

Und von der Höhe der Felsen stürzten sie sich in die Fluten. Die Kugel sank sofort, sank durch den Morast in die Tiefe des Meeresgrundes. Die Seele verflüchtigte sich, wurde vom Wasser aufgesogen gleich der hygroskopischen Watte, die sie ihr Leblang auch gewesen, und löste sich in ihr wahres Urbild, in nichts, auf.

*

Zeitgenosse, keine Träne, keinen Rettungsring. Laß sie ersaufen.

Glaube nicht etwa, daß die neuen Götter nach meinem Geschmack sind. Aber sie sind noch die einzigen, diese Bestie Europa zahm zu kriegen.

Das junge Deutschland

Zweites Jahr

Das zweite Spieljahr ist vorüber. Wieder ist der Augenblick da, um nach rückwärts und vorwärts zu sehen. Wir konnten in diesem Jahre nicht alles verwirklichen, was uns vorschwebte. Bei Revolution, Generalstreik, Aufruhr hat das Theater einen schweren Stand. Die Stimmung ist der Kunst nicht günstig, Hörer und Darsteller sind abgelenkt, ihre Nerven überreizt, nur Allerstärkstes vermag die Widerstände zu überwinden und zu bezwingen. Dazu kommen die materiellen Hindernisse: es ist nicht leicht, von weit her zu Fuß oder gar durch einen Straßenkampf ins Theater zu kommen, nicht angenehm, körperlich ermüdet oder durch das Geräusch der Maschinengewehre irritiert zu probieren. So sind Wochen probenlos, Wochen lustlos vergangen. Trotzdem ist es uns gelungen — genau wie im Vorjahre — vier Aufführungen und eine Vorlesung für das Junge Deutschland herauszubringen. Als Resultat unserer zweijährigen Arbeit buchen wir: der junge Dichter ist heute kein unbedingt Ausgestoßener und Ausgeschlossener mehr, man kann es wagen — wenn nicht besondere Widerstände zu befürchten sind, die meist von einer neuen noch unverstandenen Art der Stilisierung herrühren — ihn auf dem normalen Theater zu spielen. Eine Reihe von mutigen Bühnen in Deutschland hat in letzter Zeit, fast immer mit geringem materiellen Erfolg, solche Wagnisse auch ausgeführt; ihnen gilt unser besonderer Dank.

*

Wir eröffneten unsere zweite Spielzeit mit Fritz von Unruhs „Geschlecht“, einem Drama voller Glut und Intensität, bei dem der Dichter, als er es im Schützengraben schrieb, kaum an die Bühne gedacht haben mag; trotzdem entstand etwas merkwürdig Dramatisches: ein Rhythmus lebensnah, ich möchte sagen nackt, unter Druck gepreßt. Dann folgte „Der Sturz des Apostel Paulus“ von Rolf Lauckner, vom Dichter ein Drama genannt, in Wahrheit eine Komödie, klug, mit einer leisen Skepsis, beherrscht und doch auch warm. Jedenfalls einer, der eigene Wege geht, dabei ein Beherrscher des Handwerks in einer Zeit, in der die Ausschweifung an der Mode ist. Die dritte Aufführung der Gesellschaft machte eine Versäumnissünde gut: man spielte Else Lasker-Schülers „Wupper“. Heute wissen wir, warum sie mehr als ein Jahrzehnt vergessen lag: ihr wertvollerer Teil, der phantastische, wird erst heute verstanden und ernst genommen und ist darum erst heute spielbar: deshalb gehört dieses Werk, gehört diese Frau auch ganz in die Reihe der Jungen. Die Spielzeit beschlossen Oscar Kokoschkas „Hiob“ und „Brennender Dornbusch“, in denen der Dichter kühn und noch unverstanden auf vorher unbetretenen Wegen geht. — Außerdem las Rudolf Borchardt mit starker Wirkung seine wohl unaufführbare „Petra“.

Die Monatsschrift „Das Junge Deutschland" sah es auch im zweiten Jahr ihres Bestehens als ihre Aufgabe an, den jungen Dramatikern, Epikern, Lyrikern und Essayisten Raum zur Veröffentlichung ihrer Produktion zu geben; daneben brachte sie Bilder vorzugsweise junger Maler. Der erste Privatdruck der Gesellschaft, eine Lithographienmappe mit Phantasien über die Aufführungen des Jahres 1917/18, erschien im vergangenen Winter, der zweite befindet sich in der Vorbereitung. Erwähnt sei noch, daß die Gesellschaft in den 18 Monaten ihres Bestehens fast zwanzigtausend Mark in Form von Ehrengaben und Stipendien unter junge Dichter zur Verteilung gebracht hat.

*

Die Kokoschka-Aufführung, die letzte der zu Ende gegangenen Spielzeit, endigte mit einem Skandal, wie ihn die Theatergeschichte bisher selten verzeichnet hat. Trotzdem werden wir uns nicht beirren lassen und dem Experiment immer wieder die Möglichkeit der Verwirklichung geben. Auch dem theatralischen Experiment. Wie im vorigen Jahr beim „Bettler", der auf leerer Bühne nur unter Zuhilfenahme des Lichtes gespielt wurde, so versuchte man diesmal bei den Aufführungen der „Wupper", wo sich zum ersten Male die Einflüsse der neuen Malerei auf dem Theater zeigten, und der vom Autor selbst inszenierten Kokoschka-Werke neue Methoden der Darstellung, die das vom Dichter Gewollte immer reiner zum Ausdruck bringen sollen. Auch auf den hier eingeschlagenen Wegen werden wir weiter gehen und — immer in Abhängigkeit vom dargestellten Werk — neue Wege suchen. Dem Experiment, dem dichterischen und dem theatralischen, Raum zu geben: das gehört nach unserm Glauben, wie im vorigen Jahre so im nächsten, zu den wichtigsten Aufgaben des Jungen Deutschlands.

Heinz Herald

Randbemerkungen zur Spielzeit 1918/19

Von Felix Hollaender

Der Chronist, der auf die Spielzeit 1918/19 zurückblickt, sieht auf eine Summe von Arbeit und zwiespältigen Eindrücken. Er sieht, wie in dem letzten Kriegs- und verflossenen Hungerjahr das Theater eine Mission erfüllt hat, wie es während der Revolutionsmonde in der Flucht der Erscheinungen der ruhende Pol gewesen ist. Die gepeinigte Kreatur, die nach Brot und Spielen schrie, fand nur den zweiten Teil ihrer Forderung erfüllt. Und mit dem letzten Rest von Idealismus, den diese grauenhafte Epoche uns gelassen, schöpfen wir daraus die Hoffnung, daß die nach Erlösung hungernde Menschheit nicht nur auf die Futter- und Magenfrage gestellt ist, daß auch geistige und seelische Bedürfnisse Befriedigung fordern. Trügt diese Hoffnung, sind es nur gesättigte Kriegsgewinnler, die unsere Theater füllen, so stehen wir vor dem Chaos. Denn Rettung von jenen Aposteln zu erwarten, die nur an die Krippe wollen und in der Jagd nach Einfluß und Aemtern sich in Verleumdungen gegenseitig überbieten, wäre verstiegen und sinnlos. Der Bankerott der Revolution, wenigstens in bezug auf den hinter uns liegenden Abschnitt, ist so evident, daß darüber zu reden kaum verlohnt. Von Stimmen aus der Tiefe spricht Dostojewski. Mit einer einzigen Ausnahme vielleicht haben wir ihren Klang trotz angestrengten Horchens nicht vernommen. Dagegen sahen wir jene Schaumschläger am Werk, die mit ihren abgenutzten Stichworten jede Diskussion unmöglich machen und ein paar ehrgeizige jüdische Literaten, die immer dabei sein müssen und sich nun in Konventikeln zusammengetan hatten, mit revolutionären Phrasen um sich warfen, in der Hoffnung, daß jetzt ihr Weizen blühen müßte. Auf der großen politischen Bühne tauchten allerdings ein paar tragische Gestalten auf, Juden natürlich, die im Gegensatz zu jenen entsetzlichen, machthungrigen Maulhelden die Rolle des Messias auf sich nahmen und sie mit ihrem Blute bezahlten. Ehre ihrem Andenken, auch wenn wir ihnen niemals zuzustimmen vermochten, den Terror von oben wie von unten mit gleicher Energie abgelehnt haben und immer der Ansicht gewesen sind, daß nur Sklavenseelen, die niemals über den Begriff der Freiheit sich klar geworden sind, von einer Diktatur reden konnten. Dennoch heldische Menschen, deren Namen nicht mehr aus der Geschichte eskamotiert werden können, die für ihre Idee fielen, während jene Zweiundzwanzig den Wahnbegriff vom Herren, Fürsten- und Königtum so gründlich und definitiv zerstört haben, daß auch damit eine notwendige historische Mission erfüllt wurde. Dieser Spuk ist endgültig

vorbei, kann nie mehr in die Erscheinung treten, was immer auch noch uns beschieden sein mag. Aber vielleicht wäre das Gastmahl der Zweiundzwanzig, bei dem einer nach dem andern an das Glas schlägt und seine Erlebnisse zum Besten gibt, ein grotesker Abschluß. Die Herren sind geladen. Die Republik bezahlt den Schmaus. Die Zeit hat kein Königsdrama geboren — aber diese Szene gäbe am Ende den Mittelpunkt einer Komödie, für die der Titel, Scherz, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung zeitgemäß wäre. Was bedeutet das Theater gegenüber den letzten Geschehnissen? Unendlich viel! Es kann zum mindesten von eminenter Wichtigkeit werden. Warten wir es ab. Eine geistige Revolution von der Bühne herab wäre ihrer Wirkung sicher. Denn was müßte man nicht alles sagen, wenn man ein einigermaßen klares Ziel vor sich sähe. In Abgründe schauen — Abgründe aufdecken.

Nach der Richtung hin hat für den Anfang die verflossene Spielzeit nicht üble Arbeit geleistet. Man spielte Wedekinds „Frühlingserwachen" und des Dichters „Büchse der Pandora" — das tiefste und entschlossenste Bekenntnis seiner Unsterblichkeit. Der Spießer hielt sich den Bauch und machte Frau und Tochter auf alle vermeintlichen Schweinereien aufmerksam, beständig in der Angst, irgend eine sexuelle Andeutung könnte verpaßt werden. Aber unter den Spießern, die ja immer die kompakte Majorität ausmachen, gab es etliche, die des Wedekindschen Genies einen Hauch verspürten. Für sie wurde gespielt.

Georg Kaisers revolutionäre Dramen, „Brand im Opernhaus" und von „Morgens bis Mitternacht" hat ein wohllöbliches Publikum mißverstanden und ausgepfiffen, und eine anämische Kritik hat sie mit ihrem Maß gemessen und verhöhnt. Ueber diese Kritik, die keine Revolution hinwegzufegen vermochte, die in ihrer Anmaßung einen phantastischen Grad der Lächerlichkeit erreicht hat, wird einmal deutliechr zu sprechen sein. Die Zeit, in der Dichter, Theaterdirektoren und Künstler von dieser Gattung Mensch sich alles bieten ließen, dürfte hinter uns liegen. Im übrigen ist auch den anderen jungen Autoren ebenso übel mitgespielt worden wie Georg Kaiser. Es ist immer das alte Lied. Erst schreien sie im Chore, spielt die jungen Dichter, und spielt man sie, werden sie dem Publikum verekelt. Goehring, der mit seiner „Seeschlacht" sich in die vorderste Reihe gestellt hatte, wurde wie ein Schuljunge abgekanzelt, als wir in den Kammerspielen sein Drama „Der Erste" brachten. Aber auch hier ein revolutionärer Ton, der im Ohr haften bleibt — die Tendenz, alte Tafeln zu zertrümmern. Im November hatten die Glocken der Revolution geläutet, die Zensur war gefallen. Und so konnte endlich Hasenclevers „Sohn" öffentlich gegeben werden. Hasenclever nimmt gewissermaßen eine Sonderstellung ein. Selbst der Philister, mit Ausnahme einiger aufgeregter Pastoren, hat sein aufrührerisches Stück, in dem die letzten Konsequenzen gezogen werden, demütig über sich ergehen lassen. Das könnte bedenklich stimmen, wenn nicht soviel Jugendkraft mit soviel Sinn für Form in diesem Erstlingswerk vereint wären. Wir warten und hoffen auf Hasenclevers Erfüllung. Mit fünfundzwanzig Jahren hat man fast immer Talent. Ueber den Grad des Talentes entscheiden Charakter und Entwicklung. Hasenclever hat sehr hohe Wechsel ausgestellt — die über ein Kleines fällig werden. Etwas verspätet, fast schon zu spät wurde Fritz von Unruhs Tragödie „Ein Geschlecht" gespielt. Es war am 29. Dezember, am Ende dieses unseligen Jahres. Wir hatten genug von Kriegslärm und Kriegsgreueln, unsere Nerven reagierten nicht mehr. Und mochte diese im Innersten erlebte Tragödie mit noch so schwerem Geschütz arbeiten, wir waren stumpf geworden, wir konnten einfach nicht mehr. Aber unabhängig von der lauen Aufnahme, die das Stück bei Publikum und Kritik gefunden hatte, bleibt es ein Merkstein in der Geschichte des jungdeutschen Dramas. Hier hat ein Dichter inmitten blutiger Erlebnisse revoltiert, gegen Staat und Autorität die letzten und leidenschaftlichsten Worte geprägt und mit einer unvergleichlichen, sprachschöpferischen Kraft seine Anklagen gehämmert. Knappe zwei Wochen vorher hatte man im Deutschen Theater Tolstois große Bergpredigt „Und das Licht scheinet in der Finsternis" zur Darstellung gebracht. Jeder Satz eine Spitze gegen die soziale Ungerechtigkeit und das herrschende System — und am Schluß das erschütternde Stammeln eines zerbrochenen Menschenkindes. Das Publikum folgte mit zwiespältigen Gefühlen, unter dem Druck der Tagesereignisse eingeschüchtert, Tolstois Programmsätzen. Aber niemand war im Ernste willens, sich mit dieser Lehre zu identifizieren. Tolstoi bedeutete nach innen und nach außen den Höhepunkt der Spielzeit. Kein modernes Werk hatte diese Geschlossenheit des Ausdrucks, diese Reife und menschliche Tiefe. Gleichwohl gaben unsere Bühnen nach ganz starke Eindrücke. Else Lasker-Schüler hatte bei allen künstlerischen Menschen mit ihrer „Wupper" einen Erfolg von tiefgreifender Wirkung. Dieses Stück, vor fünfzehn Jahren geschrieben, von unserer berlinischen Kritik entweder heruntergerissen, oder mit einem beleidigenden Wohlwollen abgetan, hat alle künstlerischen Menschen aufgewühlt. Hier ist Revolution im letzten Sinne! Mit einer großartigen Verwegenheit tauchte diese Frau in alle menschlichen Abgründe und

mit einer malerischen Phantasie ließ sie vor unseren Augen ein paar Nachtgestalten aus der menschlichen Komödie erstehen, die wir nie mehr vergessen werden. Von der lehrhaften Seite, auch als Aufrührerin, kam Mechthild Lichnowsky. Ihr Stück entlehnt Grundmotiv und Handlung Dostojewskis Idioten. Aber ihre Predigt gegen törichte Erziehung, gegen das systematische Zugrunderichten der Kindesseele ist so liebenswert und von so viel eigenem Humor erfüllt, daß das Pädagogische hinter dem Dichterischen zurücktritt.

Man erkennt aus dem Gesagten, daß wir, ohne eine Tribüne aufgerichtet zu haben, auf dem Wege zur moralischen Anstalt sind. Aber wie sagt doch der alte Fontane? Das Moralische ist selbstverständlich. Und die Ethik allein macht es auch nicht, es müßte denn die Predigt von der Bühne herab einen großartigen Schwung und einen langen, tiefen dichterischen Atem haben. Und darauf — darauf allein wird es ankommen! Wie unser Spielplan hat auch diese Chronik dem zeitgemäßen, revolutionären Drama einen breiteren Platz eingeräumt. Ich darf mich nun kurz fassen. Shakespeares holdselige Komödie „Wie es Euch gefällt" ist in diesem Winter unseres Leids und Mißvergnügens in neuer Herrlichkeit auferstanden. Ihre schmerzhafte Melancholie, ihr musikalischer Zauber, ihr märchenhafter Glanz hat Tausende und Abertausende in Entzücken versetzt, für ein paar Stunden wenigstens dem grauen Alltag entrückt und uns das Trugbild einer alten, versunkenen Zeit vorgegaukelt.

Wir spielten noch den „Kaufmann von Venedig", und von unseren klassischen Dichtern wurden neu einstudiert Goethes „Clavigo", Schillers „Maria Stuart" und Racines „Phädra" in Schillers Bearbeitung. Hauptmann kam zu Worte mit „Michael Kramer" und dem „Armen Heinrich", Ibsen mit „Rosmersholm", Bahr mit seinem Lustspiel „Der Star" und von Schönherr wurde das „Narrenspiel des Lebens" gegeben.

Nenne ich noch von den Jüngeren Laukners „Sturz des Apostel Paulus", Rittners Don Juan-Komödie „Unterwegs" und „Arbeit", das brave Stück des Schweizers Gideon, so bin ich bis auf die letzte Aufführung im „Jungen Deutschland" am Ende.

Am 25. Mai spielte man hier Kokoschkas „Hiob" und den „Brennenden Dornbusch". Die Dichtungen des Malers Kokoschka wurden ausgepfiffen. Der Hausschlüssel beherrschte die Situation. Die Gäste, die zu einem literarischen Essen geladen waren, benahmen sich wie Rowdies. Und die Kritik? Ach, sprechen wir nicht mehr von ihr. Es ist ein wundervoller Sommertag. Die wärmende Sonne strömt ihre Heilkräfte aus, das Meer schlägt in sanftem, gleichmäßigen Takt an die Küste, und mein Junge ist voll Seligkeit.

Theater in Wien

Von Oskar Maurus Fontana

Im Wiener Theater (vielleicht nicht nur in ihm allein) war es ein müdes Jahr, ein welkes Jahr, ein ratloses Jahr. Es führte neben den politischen Ereignissen, die alte Satzungen zerbrachen, neue Hoffnungen aufschimmern ließen, ein klägliches Schattendasein. Nie noch ward es so fühlbar, daß Pappe, Leinwand und Schminke sich Rechte über Menschenherzen anmaßten, ohne doch im Grunde mehr zu sein als Pappe, Leinwand und Schminke. „Was ist ihm Hekuba, daß er um sie sollt weinen?" — fragte jetzt verwundert, angewidert und belustigt jene Gilde einstiger Theaterenthusiasten beim Anblick rasender Schauspieler und beim Anblick eines aus den Tingeltangels herbeigeströmten Amüsierpublikums. Das Theater ein Erlebnis — das war in früheren Tagen ein kostbares und seltenes Geschenk gewesen, in diesem Jahre fehlte nicht nur die Geberlaune, sondern auch die Empfangsfreudigkeit.

Vielleicht wären auch darum 1913 Bahrs Bemühungen um das Burgtheater wertvoller gewesen, man hätte über den in Wien und namentlich im k. u. k. Hofburgtheater neuen Versuch einer Stilbühne viel gesprochen und geschrieben, einen Auftrieb verspürt, auf Entwicklung, Leben auch in diesen akademischen Räumen gehofft. Ich sage: Vielleicht. Aber im Herbst 1918 „Antigone" so aufzuführen, daß die Stilbühne Hauptsache bleibt, daß sie zum Problem wird, das ist so blutwenig, daß es gleich Nichts ist. Aus „Antigone" komme der Schrei der Menschheit gegen jede Gewalt — oder man lasse die Tragödie im goldenen Dämmer des Hellenismus. Er kam aus der Burgtheateraufführung nicht. Aber

gerade ihn, diesen Schrei der leidenden Menschheit irgend zu hören, war die Sehnsucht der Zeit. „Die natürliche Tochter“ erschien auf der Stilbühne, und „Phädra“ zeigte sich auf der Stilbühne — immer blieb es die Stilbühne, die schrie, die um Anerkennung bat, sich vor den Kennern verbeugte, nie war es der Mensch, der schrie, der um Freude für alle bat, sich nur dem Göttlichen beugte. Weil ein klein wenig davon, wenn auch bürgerlich, symbolsüchtig, aus der Wildgans'schen Tragödie „Dies irae“ kam, war es der stärkste Abend, den das Burgtheater in diesem Jahre hatte. Endlich war man dort, wo man am Anfang des Jahres hätte sein müssen, endlich witterte man Morgenluft.

Denn dieses Theaterjahr hätte nur solche Dramen bringen dürfen, in denen die Nacht sinkt, ein junger Wind von der Ewigkeit der Berge her klare Luft bringt, die Sonne sich hebt voll unendlicher Fülle für alle.

Aber auch im Deutschen Volkstheater (das nun Bernau mit gutem Blick für alles Schauspielerische leitet) und seinen Kammerspielen wurde die Revolution nicht gehört. Oder doch? Ja, der von der Zensur verbotene „Professor Bernhardi“ erschien. Aber diese zahme Empörung hat nicht die Leidenschaft, die Menschen besser und glücklicher zu machen, sie amüsiert sich über ein Ringelspiel eitler, dummer, streberischer Tröpfe und läßt sonst alles gehen, wie es geht. Morgenluft witterte man erst in der farbigen, sprühenden Komödie des Puritaners Bernhard Shaw „Kapitän Braßbounds Bekehrung“, weil hier die tragikomische Vermessenheit der Gerechtigkeit als Rache, die Staatsanwälte und Zuchthäuser braucht, der Macht der Güte unterliegt, die die Menschen liebt und durch dieses liebende Umfangen von ihren Gebrechen heilt. Dieser Komödie (und ihrer witzigen, bunten Aufführung) erinnert man sich am Schlusse dieses Theaterjahres als des stärksten Eindrucks, den die Bühne geben konnte. Die Bühne, nicht nur das Deutsche Volkstheater und seine Kammerspiele. Auf denen war auch Hauptmanns edel-schmerzliche Dichtung „Der arme Heinrich“ zu sehen — bei aller alten Liebe zu dem Leid und dem Triumph dieser fünf Akte nagte am Schauenden der Einwand: Wir alle sind jetzt arm und nicht nur Heinrich von der Aue, wir alle! Von jungen Dichtern brachte Bernau diesmal Georg Kaiser („Frauenopfer“), Lauckner („Der Sturz des Apostels Paulus“), Eidlitz („Hölderlin“) und Csokor („Die Sünde wider den Geist“).

Emil Geyers Neue Wiener Bühne tastete am Beginn unentschieden hin und her, verweilte dann für längere Zeit mit Behagen auf dem „Feldherrnhügel“, den es jedoch wieder verließ, um Wedekindsche Gipfel zu ersteigen. „Tod und Teufel“ — „Lulu“ und „Die Büchse der Pandora“ —: drei Abende, an denen wir erschüttert den Verzweiflungskampf des Gewissens mit der Allmacht des Sexus erlebten, drei Abende, an denen die Stimme eines freien Geistes, noch in den Ketten des Triebes freien Geistes hörbar wurde. Schade, daß die Neue Wiener Bühne Wiens lebendigsten, sensibelsten und zukunftsreichsten Schauspieler: Rudolf Forster nicht ganz aus sich lockte (was alles er kann, zeigte eine improvisierte Vorstellung von Tschechoffs „Onkel Wanja“ in den Kammerspielen, in der er die träumerische Zerrissenheit, das leidvolle Versinken eines Herzens ergreifend gab), an ihm hätte Geyers kluge Regie den richtigen Stoff gefunden. Nun wird auch er nach Berlin gehen.

Josef Jarno hatte die Konstantin, die Niese und sich. Die Dramen, die um die Drei gespielt wurden, waren Nebensache, ich habe die neuen Stücke alle vergessen, die Konstantin, die Niese und Jarno waren die Hauptsache, ob es nun „Die Frau des Debütanten“ oder „Das Weib und der Hampelmann“, ja sogar „Der Vater“ hieß, immer war Theater zu sehen, Theater als Selbstzweck, nur Theater.

Mehr als Theater wollte anfangs die Volksbühne geben, sie eröffnete mit Kaisers „Koralle“, schwang sich im Frühjahr sogar zum „Florian Geyer“ auf — wenn auch mit einer nur andeutenden Aufführung — der Rest hieß auch hier: Theater. Es gab Abende, an denen die Werbezirk in irgendeinem Stück lachen machte, und es gab wieder andere Abende, an denen die Roland mit festem Griff an die Nerven rührte. Doch „nehmt alles nur in allem“ in der Erinnerung bleibt Theater und nicht mehr.

Theater in München

Von Max Krell

Der Verstorbene — dieses sonderbare Jahr Theater — kann nicht gerade unter Lobgesängen bestattet werden. Er wies nicht einmal das Mittelmaß bürgerlichen Anstandes auf. Er war Gelächter und Betrübnis. Ursachen braucht man nicht zu suchen; auch die Revolution an sich wäre noch keine. Die Revolution hätte vielmehr ein bewegteres, erschütternderes, herzhafteres Theater fordern dürfen. Nirgends war der Sturm, die Erhebung, die Liebe, der neue Geist. Es hat an rufenden Stimmen hierzu nicht gefehlt. Und Eisners war die eine. Man hat auch denen, die verschüchtert waren vom Scirocco des Umsturzes, keine Besinnlichkeit geschenkt noch das Bedürfnis nach stillenden, betäubenden Medizinen gesättigt. Man hat einen Winter lang um seine Parkettsessel und um den Kassenrapport gezittert, weil Schüsse durch die Nacht fielen. Auch die technische Not trägt kaum Schuld. Das Nationaltheater, das an ihr zufolge seines kompliziertesten Apparates am wehesten litt, hat sie am sichersten überwunden. In sonderbaren Abstufungen versagten die privaten Bühnen. Nein — es war überall noch weniger als Kapellmeistermusik. Man blies Fanfaren, und das grelltönig und doch phlegmatisch. Man hatte keine Lust. Die Spule lief ohne Strom.

Die gründlichste Enttäuschung kam aus den Kammerspielen. Wir haben jugendlich mit diesem Ort gerechnet. Wir erwarteten von dort noch immer Anfänge, Erfüllungen, Leidenschaften, Willensakte. Denn es gab da eine, wenn auch junge, so doch entschiedene Tradition zu verteidigen. Man schwieg, war verlegen. Man schlug sich schüchtern durch den Winter mit zwei Regieversuchen an Strindberg und Andrejew. Es zeigte sich, daß, was man mit einer Mischung von Virtuosität und Dilettantismus, oder auch mit einer gewissen eifervollen Genialität unternommen hatte, nicht rezeptgemäß zu verewigen ist. Leistung muß regeneriert, nicht schablonisiert werden, soll sie sich bestätigen. Streift man aber vom Münchener Kammerspiel die wechselnden Titel der Stücke ab, so bleibt ein unmodifiziertes Eins, eine kleine, zeitweise liebevoll gehegte Note; aber keine Kraft steigt an, sie zum dominierenden Chor zu erheben. Wir haben in diesem ganzen Jahr wieder nur die etwas hart tremolierende Stimme des Herrn Kalser gehört und eine von lascher Jugendlichkeit gleichmäßig erfüllte Atmosphäre geatmet. Es war nicht Pathos, nicht Lyrik, nicht Wärme noch Kälte; es war nichts, und der Stern des Herrn Falkenberg ist schon tief in die Abendwolken getaucht.

Ein Akt der „Bürger von Calais“ im Schauspielhaus hatte Rodinsche Formenschwere. Er bleibt in Erinnerung. Die modellierende Hand war spürbar. Der nunmehr abgetretene Direktor dieser Bühne aber blieb sich bis an seinen Theatertod in der Zerschmetterung der Stücke ebenso treu wie in der Auswahl seines dilettierenden Ensembles. Hier wurde systematisch ruiniert. Die Erbin, Frau Hermine Körner, hätte es relativ leicht gehabt, die aufnahmebegierigen Sinne ihres Publikums mit Schönheit und Können zu beschenken. Noch aber ist Alles Zögern, Unbeholfenheit; nirgends eine klare, einfache Bekundung, weder ein schöpferisches Organ zu erkennen noch eine reine Farbe. Doch wollen wir warten.

Der stärkste Ton kam aus dem Nationaltheater. Es scheint, man ahnt hier, was Nationaltheater heißt. Man arbeitet. Die verblichenen Hoftheater haben immer noch das etwas phlegmatische, halb leutselige, halb dämonische Aire hoher Herren. Dieses zu überwinden ist schwer, weil Generationen, Schulen, Traditionen überwunden werden müssen. Man schirrt die Troika guter Hoffnungen an: man gibt dem klassischen Spiel — klassisch ist alles bis zu Strindberg und Wedekind — ein ungeschminktes Leben; man baut dem jungen Drama die Brücke in den Erfolg, indem man ihm eine eigene Bühne richtet — möge dieses Drama nun die Kleinigkeit wirklicher Stücke schaffen; und man durchädert das Ensemble mit neuen, teils jüngsten, teils arrivierten Schauspielern. Von der Dramatik dieser Tage ist noch nichts zu hören gewesen; die Vorbereitungen aber sind weitläufig. In Grabbes „Hannibal“, den Steinrück aus dem Staub herausgriff, wuchs ein herzhaftes, wichtiges, leidenschaftliches Etwas, zuerst die alte Dumpfheit dieses Hauses zerstörend. Es kam der „Totentanz“ mit jenem und mit Frau Durieux, gewitternd und herrisch; und allmählich wird sichtbar, was an kämpferischer Beharrlichkeit zwischen den Soffiten getan wird.

Theater in Frankfurt

Von Carlo Mierendorff

Erinnert man sich so über den Winter hin, da wir in Frankfurt waren, bei Regen auf Asphalt, Bogenlampen und etwas Eleganz — jetzt, da man die Tage hinbringt unter prächtiger Sonne, vielleicht im Segelboot auf eine Brise spitzend, ganz von Gebirg und Himmel rings erfüllt — mag man wohl leicht das Ferngerückte mit einer Handbewegung oder einem Witz als flau abtun wie Vergangenes. Aber ehe noch ein Streichholz vor den Zigaretten abbrennt, spürt man, ehrlicher im Herzen als in der Miene, wie sehr wir um diese Dinge kreisen müssen, angeschlossen wie durch eine Nabelschnur, unlöslich und über uns stehend eingreifend in das Leben: Theater.

Kehrte einer im Bogen zurück mit den Armeen aus jenem anderen Dasein, ganz in Spannung gebogen auf irgend wie Ungeheures, das jetzt, nachdem alles dahinten geblieben war, in fabelhafter Ueberhebung Tag an Tag aufeinander reihe, das statt Improvisierten das dankend in Etappentheatern quittiert wurde, nun Massives, — daß nach Vertröstung und Hoffnung in der Quarantäne der Schützengräben nun handgreiflich Erfüllung dastünde, — daß was am Rande völligen Verlierens schon schwebte, wieder saftig in der Mitte stehe — solche Spekulation müßte natürlich nach der ersten Woche einknicken wie ein taubes Ei. Ungeduld, die sich ernüchtert, wohl Gesetz, ist kein Maßstab. Wohl aber wird Betrachtung durch so überschärfendes Okular den Wert der Dinge ausbalancieren — fordernd stets — über die Beifallsalve der notorischen Theaterläufer geringschätzig hinausgehend.

Längst steht das Frankfurter Theater über die Bannmeile der Stadt und die Rheinebene hinaus als Achse, um die alle Bedeutsamkeiten laufen. Die Hoftheater von Kassel, Wiesbaden und Darmstadt zu schlagen ist nicht schwer. Sie genügen sich im höfischen, das noch die Muskel genug hatte, Zentren zu bilden oder nur Niveauhaftes an sich zu reißen. Sie treiben unter der Diktatur einer überheblichen Bourgeoisie, sind muffig, vermorderten und blieben doch — o Frechheit — auf sich eitel. Sucht man also jenseits Berlin und nordwärts München Theater von Qualität, bleibt nur Frankfurt. Dieser Stadt, seit jeher Republik, was bedeutet, in allem gut leben (freilich nicht zu kühn) immer auf das Repräsentative aus sein und heftig im Ehrgeiz nicht zu unterliegen, konnte es gelingen. Zudem blieb man, wie stets hier, weise. Man hatte seine Note: der nahe Hirschgraben legte die Entdeckung des jungen Goethe nahe. Da sind so viel Beziehungen, da ist auch gleich Tradition, da ist Stolz auf Lokales und Anheimelndes — mehr Geschicklichkeit und gute Witterung, also wenn auch Verdienst. Man spielte die Geschwister und Erwin und Elmire, voll von Erinnerungen an Lili, an Offenbach, den Main, die Vergangenheit, die Musik Andrés, Galanterie, Zärtlichkeit, voll entzücktem Hymnus. Denn ist man auch den Terror der Abonnenten los, so muß doch versucht werden, das Publikum irgendwie dem Theater verschwistert zu halten. Führt darum auf: das Interessante, jedoch Unbekannte, Altes, das Farbe hielt und Unzerstörbares. Den Egmont und Don Carlos, den Marquis von Keith so gut wie die Gespenster (obschon das sehr weit geht), Einakter Strindbergs und Gorkis Nachtasyl, den lebenden Leichnam und Kabale und Liebe. Denn immer bleibt noch nachzuholen, immer findet man Wertvolles und das hier zu Land noch nicht die Bühne hatte. So spekulierend grub auch Georg J. Plotke, jener gute und tüchtige Dramaturg, der sich um alles schlug, der immer mit dem Kopf vorstürzte, der nun starb vor beendeter Wirksamkeit, des Lustspielmanns G. F. W. Großmann putziges Stück aus: Nur 6 Schüsseln (gefährlich experimentell). Dies im allgemeinen.

Aber was war an Exhibitionen? Was wert, in die Welt depeschiert zu werden? Die Erwerbungen? Meyer Graefes (Heinrich der Beglücker!) sah ich nicht; das wird kein Unglück sein. Hatte man Winters zuvor die Spanierin gepflegt aus Gastfreundschaft und Kurtoisie und ganz gleichlaufend der Kosmopolitik des Auswärtigen Amtes, präsentierte man jetzt Iren und Schweizer Dramatik. Doch sollte Loyalität vor die Langweiligkeit eine Barriere legen. Durch die Erinnerung schimmernd bleibt nur: „1913“ — „Ein Geschlecht“, endlich publik — die Premiere der „Antigone“ Hasenclevers. Das ist nicht viel im zweiten Jahre des Intendanten Dr. Zeiß. Man muß darauf deuten.

Sternheims Stück, nur nicht leicht genug in den Nuancen gespielt, genügt fast nicht mehr, dem Publikum vor den Kopf zu hauen. Bloß Vorhanglüften vor dem Kapitalismus ist heute kein Biß mehr in sein Genick. Doch schuf sich hier unter noch in der Beschaulichkeit sanft Hingleitenden und solchen, die sprechen, es wird schon besser werden, eine Atmosphäre der Geladenheit, einer nachholen-

den Revolutionierung. Die Aufführung hypnotisierte. Es werden nicht 10 Jahre vergehen, so sind Sternheims Komödien Lieblingsmusik in des Bürgers Ohr.

Unruhs Tragödie wuchs grandios empor. Man sah in Frankfurt bisher Vollendeteres nicht. Diese Katarakte der Leidenschaftlichkeit, diese unerhörte Zerborstenheit im Menschlichen, äußerste Disziplin und auch Orkanhaftes. An Bild, Bewegung und Sprache, ganz in Pathos gehoben, wurde hier erfüllt, wonach der Wunsch immer in uns klafft, geht man sonst aus dem Theater hinaus. Ich sah unter heutigen keine Tragödie, die mich stärker erschüttert hätte. Sie stand rund und grub sich ein, markerschütternd mit Schrei und Heroismus.

Wie dieser Dichter nun das Tragische hervorholt aus der Zeit, Sternheim sie nur kämpferisch destruiert, hebt Hasenclever die Stimme auf, Ethos fordernd, zielend auf den Menschen. Man könnte viel gegen dieses Stück sagen, gegen Sophokles gehalten. Aber Hasenclever entrann seiner Beschattung. Ist wer, der Sophokles heute spielte? Ist da ein Publikum für ihn außer Gräcologen? Muß aber nicht heute jeder Mensch jener steilen Geste gegenüber gestellt werden: Besinnung? Es ist gut, daß Hasenclever die Antigone für unsere Ohren hörbar und für unsere Augen sichtbar machte. Unter Decknamen führt er eine Polemik gegen das Regime (Kreon: das ist Wilhelm; Reiterei: das sind Kosacken). Welche Attacke wäre das Stück gewesen, im Krieg gespielt unter Spannung, einer Verschwörung, im Dunkel des Hasses, ein Angriff mit Haß gegen Haß, aber vom Edlen wider die Brutalität. Wie schmerzlich, daß es nun, kaum daß die politische Situation sich verschob, als retorisch ins Leere zischt, daß es noch Paraden häut, wo der Gegner schemenhaft schon verschwand. Dies macht so unsicher am Ende des Dramas, daß man manches kaum mehr noch begreift und daß man nachdenken muß und man geht zwiegespalten aus der Loge. Hasenclever, wohl wissend, wie unnütz das ist, Gutes vor leerem Parterre zu spielen, ängstet sich nicht vor der Sensation. Es wäre Prüderie, drum gibt er ein Schaustück. Ein Trick. Aber er beläßt es nicht beim Zirkus; D e r locke Publikum. Ihm geht es um die Idee, sie muß in alle Köpfe. Das Problem einer Aufführung dieses Stückes ist, daß Regie, die Richard Weichert als Prätendent für Frankfurt spielte (er knetete die Schauspieler, hielt die Massen am Draht), daß Regie und Dichtung in der Balance bleiben. Aber oft verklang die Vehemenz, die aus dem Buch doch flammt, hinter zu furioser Bewegtheit der Szene. Man hörte sie nur noch fern. Und da kann — das ist das Risiko — die Absicht scheitern, daß das Publikum, statt gewalkt zu werden, ausweichend sich lustiert. Brennen aber die Worte aus dem Munde der Schauspieler nicht berstend wie Raketen los, dann liegt es nicht nur an der Dynamik des Spieles, sondern ebenso an Hasenclever, der nicht genug mit innerer Wucht lud. Man muß dieses Stück lieben um seiner Kühnheit zum Guten willen und muß es unermüdlich spielen.

D a s N e u e T h e a t e r, beweglicher als die städtische Bühne, hat Verdienst und Mission immer zu ergänzen oder manchmal etwas voran zu sein. Es bemüht sich. Aber Sorgfalt und Geschick sind schlechte Pflaster. Da es immer bei allem Willen zur Bedeutsamkeit irgendwie kalkulieren muß, wird es wohl reich an Novitäten, aber nicht vom Glück verfolgt. Keine Potenz, aber ein Faktor, ohne den die Kunst in Frankfurt nur e i n e Seite hätte. Denn seinen Ruf reabilitierend, spielt dieses Theater immer Gewichtiges; auch das ist von Wert, sei es wie es sei, ein gutes Stück, auch unvollkommen gespielt. Es kam nicht um „Dies irae“ herum und nicht um Wilhelm Stücklen. Aber es spielte die Gespenstermonate, in Anläufen fesselnd Gogols und Tschechows fabelhafte Komödien voll Turbulenz, Heinrich Manns Varieté und als Gipfel interpretierte es Georg Kaiser. Einmal seine romantischen Akter. Dann „Gas“. Darf es Direktoren geben, die dieses Stück vorenthalten? Es ist nicht Kaisers stärkstes. Gewiß. Es wird zuerst dahin sein. Aber heute krallt es sich ein. Es ist vom Tage und doch nicht gering.

Soweit die Stücke. Aber was an Dichtung heute gut ist, ist augenblicks auch namhaft. Dazu niemandem mehr neu und kaum noch zu bewerten. Wichtiger scheint mir, von der Kunst der Schauspieler zu sprechen, die mit dem Proszenium erlischt. Und doch bewegen sie mehr oft als das Stück. Ueber sie sprechen heißt nicht, den Mund beschreiben statt des Liedes. Ihre Kunst ist mehr als ein Repertoire. Bedeutsam erschien das im Geschlecht. Es stand auf Karl Ebert und Gerda Müller. Diese Schauspielerin, ungeheuer beseelt, bebend vor inneren Impulsen, bedrängt durch Größe. Wo sie steht, ist Raum um sie, spannt sich Wärme um sie wie eine sphärische Kugel. Wenn sie spricht, leuchtet ihr Leib (Antigone). Als sie (Louise) erbleicht, die Arme hochwarf und starb, ging alles ringsum unter. Es wurde eisig im Theater und ich sah solche, die zu Tränen kamen. Was ist das dagegen, Gestalten psychologisch sezieren und mit Geist abtönen? In sich bringt sie die Dichtung dar, unmittelbar, schön, voll großer Einfalt. Innerlich entfesselt beherrscht sie alles. Sie spielt

die Tochter im Geschlecht: in ungeheuerlicher Synopsis erschien da Rausch und Bändigung. Ihre Vitalität, ihr Menschliches überströmt alles. Ein Panter ist in ihr und eine Blume. Ihr Bezirk wird das Tragische.

Karl Ebert indessen ist der kluge Schauspieler. Es gibt wenig, das er nicht bewältigte. Er spielt sehr viel: Kreon, den Baron in Strindbergs Band, den ältesten Sohn, den Gatten im lebenden Leichnam, Karl Moor. Viel geduckt und in sich hinein. In Ausmaßen weit, aber nie chaotisch. Gerne dem Pandämonischen zu . Tollwut schäumt ihm vom Maul (im Geschlecht) als Kreon ein Berserker, seine Arme peitschen, seine Grimasse belfernd doggenhaft. Aber seine Leidenschaft ist Gehirn. Er übersieht alles und es ist ihm wenig versagt. Er stellt unübertrefflich dar, aber jenseits der Gestalt ist — so scheint mir — das Absolute ihm versagt. Das aber kann nicht Forderung sein. Suchte man weiter mit unerbittlicher Sonne unter Spielern nach Zukünftigem, so sähe ich George und Feldhammer. Dieser in der Antigone daherfahrend wie eine Trompete des Gerichtes, als Fedja voll von Verlorenheit einen Stil suchend gleich George, dem die Stimme aus der Kehle fährt wie ein Florett, biegsam und geschärft und der den Christian Maske verteufelte.

Dies sind die Marken, die Dichtung und Schauspielkunst dieses Winters in Frankfurt bezeichnen. Wenig Plakathaftes und wenig Blendung. Mehr Gediegenem und Solidität zugeneigt, stets niveauhaltend. Jetzt aber, angekommen am Ende, schnauft die Saison aus. Die Theater sollten in sechs Monaten genug haben. Sommerliches Publikum treibt lieber in die Leichtigkeit. In allzugroßem Bogen läßt Leistung sich nicht spannen.

Theater in Dresden

Von Camill Hoffmann

Zwischen „Ermanarich dem König" und „Bürger Schippel" liegt jenes Ereignis, das die deutsche Revolution genannt wird. Witzig, nicht wahr? „Ermanarich der König", Uraufführung im September 1918, als Ludendorff entschlossen war, über die Marne zu marschieren und in Paris seinen Frieden zu diktieren, mußte sozusagen extra aus Wildenbruchs Nachlaß ausgegraben werden. Die Konjunktur forderte es selbst in dem besonnensten aller Hoftheater. Vielleicht galt's, einigen unbedingten Durchhaltern das Maul zu stopfen, das seit Goerings „Seeschlacht" zu schäumen nicht aufhörte. Also her mit den exemplarischen schildklirrenden, bärenhäutigen Mannen! König Ermanarich eint die Goten. König Ermanarich sichert die Erbherrschaft seiner Dynastie. Er ist uralt, gewalttätig, treu wie ein Punier. Man jubelte ihm zu, voll trügerischer Hoffnung auf Sieg.

Statt des Sieges Zusammenbruch, Verwandlung des Hoftheaters in ein Landestheater, Kunstdemokratie, — äußeres Zeichen: „Bürger Schippel". Der erste Sternheim auf der bisher königlichen Bühne. Man schrieb inzwischen Mitte Januar, die Durchhalter hatten sich wieder erfangen, jubelten nun auch Schippel entgegen, denn der Prolet war allerdings schon so weit, sich dem Bürger anzuschmeißen, die Situation gerettet..

Der Februar brachte die weitere Uraufführung: Eulenbergs „Insel". Ein ahnungsloses Spiel mit Shakespeareschen Figuren und Goetheschen Tändelversen. Inhalt: Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst. Der Mittelakt ereignet sich in einem Kultustempel. Man wird Zeuge von allegorischen Mysterien, Schmockerein in romantischer Ueberlebensgröße. Als Pseudo-Caliban die Kultstätte anzündet, fühlt man Erlösung. Aber Pseudo-Prospero wird leider einen neuen Tempel in „Idealien" bauen, er kann nicht einmal auf einsamer Insel ohne sichtbaren Ausdruck poetischen Schwindels und seiner Banalität leben. Der Krieg hat den armen Eulenberg vollends durcheinandergebracht.

Ist von Erstaufführungen wie „Dies irae", „Nachtbeleuchtung", „Die Straße nach Steinaych", „Menschenfreunde" zu berichten? Sie gehören zum Durchschnittsspielplan. Die Neustudierung von „Fausts zweitem Teil" habe ich nicht gesehen. Im Juni kommt noch „Kaiser Karls Geisel". Die Frage drängt sich auf, ob dies die ganze Arbeit einer Spielzeit sein darf, in deren erste Monate angeblich die Befreiung von alten geistigen Fesseln fällt. Ich füge die Uraufführung dreier hübsch, doch sentimental gedachter Einakter von Paul Hermann Hartwig „Herzen in Not" hinzu, Erstaufführungen von „Schluck und Jau", den „Kreuzelschreibern", dem „Schöpfer", Neustudierungen von „Wintermärchen" und

„Iphigenie auf Tauris", dies und andres noch, vor dem Umsturz, nach dem Umsturz, — aber wo meldet die neue Zeit sich? Einzig in Sternheims Divination von Schippels Bekehrung! Sonst nicht. Gar nicht. Man spürt nur die Angst, vom Hergebrachten abzuweichen, das Publikum zu beunruhigen. Die Sorge vor Ebbe in der Kassa. Schauspieler und Regisseure herrschen statt des Generaldirektors — Graf Seebach ist bedankt, pünktlich nach einem Vierteljahrhundert, trotz allem ein wenig gekränkt zurückgetreten —, trachten in erster Linie die materielle Existenz der Kollegen zu sichern und glauben dies allein durch äußerste Vorsicht zu erreichen. Als Hoftheater war man vorgestern noch verhältnismäßig radikal, als Landestheater ist man konservativ.

Schauspielerisch gehört die Saison Lothar Mehnert. Er spielt den Ermanarich, den Schöpfer, den Zaubergreis Cosmo in der „Insel", den Vater in „Dies irae" den Dehmelschen Menschenfreund, fast alle nennenswerten neuen Aufgaben. Er ist vom guten Rang etwa der Burgtheaterleute. Charaktervoller Klassizist, niemals heftige Ueberraschung, ein zupackender, sicherer, geistreicher Mime. Er kann ein König mit Würde, ein Gelehrter mit Weisheit, ein Weltmann mit Ironie sein. Er ist der unentbehrlichste Schauspieler von Dresden. Der entbehrlichste scheint diesmal Friedrich Lindner gewesen zu sein. Ueber diesen ungewöhnlichen Künstler verfügen können und ihm nicht um jeden Preis neuartige Rollen zuteilen, — es ist unverständlich.

Unter den Regisseuren: Bertold Viertel. Er machte den „Bürger Schippel", die allzu bedeutsame Zuverlässigkeit eines lange Zeit gleich abgestimmten Ensembles lustig aufrüttelnd. Alfred Meyer wurde, saftig, breitbrüstig, mit rotem Vater Jahn-Bart sein Hicketier, und Erich Ponto, verwegen aus Zertretenheit schnellend, heißhungrig nach Wohlleben, sein schmächtiger, flinker Schippel; die Duellszene mit viel Pantomime eine Groteske für sich. Viertel machte auch die dramatischen Predigten von Wildgans und Dehmel so, daß aller dialektische Schutt weggeräumt schien und das Menschliche, die Not erklang. Ein Temperament für Werke von heißem Impuls, zugleich mit dem empfindlichen Ohr des Kammermusikers. Wenn die Zukunft mehr Mut zu Erneuerung verheißt, ist Viertel eine ihrer Hoffnungen.

Rechts von der Elbe steht immer noch das Alberttheater. Darin mimt Paul Willi, vorher Leiter eines Naturtheaters mit Drehbühne, kunstgewerblicher Einrichtung und mancherlei Komfort, den Direktor. Literarischen Tribut zollt er durch Aufführungen von Wedekinds „Erdgeist", „Musik", „Hidalla", Kornfelds „Verführung" und inszeniert sie selbst. Bisher war's nicht zu verhindern. Jedes Unglück pflegt einiges Glück zu enthalten, und das nennt sich hier Hanns Steiner. Der Hetmann und der Bitterlich Hanns Steiners, intensiv empfunden, mit einer gewissen Noblesse in der tiefsten Melancholie gespielt, ließen die unbefangene Impotenz der Regie vergessen.

In Dresden gibt es junge Dichter, junge Maler, junge Zeitschriften, und sogar — o Wunder! — teilweise ein junges Publikum. Alles eigentlich seit ganz wenigen Jahren. Sie warten noch auf das junge Theater.

Dresden, Ende Mai.

Theater in Düsseldorf

Von Heinz Stolz

Das Ereignis des Jahres: Dumont-Lindemanns Rücktritt. Eine Palastrevolte hat sie gestürzt. Der äußere Anlaß hat kein Interesse. Wohl aber lohnt es sich sehr, die inneren Gründe zu überdenken. Denn es genügt nicht, das Aufbegehren der Schauspieler gegen die beiden Revolutionspsychose zu nennen und den deutschen Novembersturm, der in den klirrenden Wirbel der Kronen auch die Zylinder der Direktoren mit fortriß, auch hier als den Feind und Zerstörer zu zeigen. Gewiß waren beide stark autokratisch, rücksichtslos und energisch, aber als Menschen durchaus nicht verhaßt.

Die Sache selbst schuf den Abstand: Dumont-Lindemanns Programm. Dieses Programm wird in dem Schriftwechsel sichtbar, den die November-Erregung zwischen Dumont-Lindemann und ihren Schauspielern gezeitigt hat. Unter dem Datum des 19. November erklären Dumont-Lindemann ihren Künstlern, sie sähen das deutsche Theater zur Zeit am Scheideweg zwischen „Darstellungskunst" und „Ausdruckskunst" stehen. „In großen Umrissen sehen Sie die erstere," heißt es da wörtlich, „bei mannigfachen Bühnen jetzt in Berlin (wie sie in Wien immer üblich war) mit all dem gefälligen Reich-

tum an sinnlich-malerischen Werten und Darstellungsreizen — bei uns die letztere mit ihren vielfachen Entsagungen in Bezug auf sinnliche Werte. Diese Ausdruckskunst in einer gleichschwingenden Gemeinsamkeit für eine hohe Blüte vorzubereiten ist unser Bestreben und es schwebt uns als Endziel ein Kunstideal für das Theater vor, wie es beispielsweise in den bildenden und bauenden Künsten die mittelalterlichen Städte und Dome in ihrer harmonischen Verschmelzung aller Kunstäußerungen bieten. . . . . Bedingung ist: daß der Einzelne sich an die Ehre, an das Gelingen des Ganzen gebunden fühlt. Nun scheint es selbstverständlich, daß derjenige Schauspieler, der sich nach seiner berechtigten Eigenart mehr zu dem Darstellungsprinzip der romanischen Schauspieler hingezogen fühlt, immer eine größere Befriedigung in der Einzelleistung, die mit der Umgebung nicht so organisch verbunden zu sein scheint, finden wird, als in der abstrakteren anderen Art, die nur das Ganze im Auge hat."

Hier leuchtet in der Tat die Trennungslinie auf, die nicht nur diese fünfzig oder sechzig, sondern alle Schauspieler von Dumont-Lindemann scheidet. Ihr Programm hat für die berechtigte Eigenart des Schauspielers zu wenig Raum. Wie der romanische Darstellungsstil, das Bel Canto der Deklamation, das Virtuosentum ein Zuviel ist, ist ihr Programm ein Zuwenig. Der Schauspieler atmet nicht frei. Stein unter Steinen, wird er erdrückt. Die Entsagung, die von ihm gefordert wird, geht nicht auf Kosten kleiner Eitelkeiten, sondern der persönlichen Menschengestaltung.

So ist es bezeichnend für die Inszenierungen dieses Hauses, daß wohl die Erinnerung an ein Bühnenbild, eine Landschaft, einen Wortklang, einen Duft oder Hauch, nicht aber die Erschütterung durch einen einzelnen Menschen nachzittert. Stücke mit wenig Haupt- und vielen Nebenakzenten, wie etwa Strindbergs „Traumspiel", gelangen. In andern dagegen mußte der Hauptakzent gewaltsam in viele Nebenakzente zerlegt werden, um ihnen Musik zu entlocken. Man sah beispielsweise einen im Episodischen, Szenischen, Rhythmischen guten, in der Darstellung der Hamletgestalt dagegen unzulänglichen „Hamlet". Kunstgewerbe wurde zu stark. Der Beleuchtungsinspektor, der Bühnenmaler, der Kapellmeister, die Kostümzeichnerin schlugen den Schauspieler auf dieser Bühne ganz aus dem Felde. Einige wenige wie Paul Henckels und Peter Esser durchbrachen die Kette. Die anderen blieben im Hintergrund stehen: sie wirkten wie Chöre des Jacques Dalcroze, wie Aehren im Winde durchflutet vom Hauch einer Dichtung.

Selten war im Hauch dieser Dichtung ein Morgenwind zu verspüren. Selten hatte die Jugend das Wort. Hans W. Fischer und Georg Kaiser, denen das Glück einer Uraufführung gegönnt war, hätten dies Glück auch anderweitig gefunden. (Von Fischer sah man den „Motor", von Kaiser „Frauenopfer" und „Gas".) Hans Müller-Schlösser hingegen blieb eine hübsche, intime Familienfeier. Sein „Glückskandidat", der hier mit Auszeichnung bestand, wäre bereits in Duisburg oder in Köln der Prüfung erlegen. Der vierte war ein junger Schwede, Lagerkvist genannt: seine drei Einakter, die die Fieberphantasien Sterbender vergeblich aus dem fieberheißen Kopf der Sterbenden auf die Bühne zu projizieren versuchen, hätten die Reise nach Deutschland besser gespart. Alles übrige, vom „Schrittmacher" des hurtigen Overweg bis zu dem, ach, so spät hier entdeckten Tolstoischen „Leichnam", war mit Bedacht Berlins Magazinen entnommen.

Nur die Morgenfeiern zeigten nach wie vor ein eigen Gesicht: von dem Podium, von dem er dreizehn Jahre Sonntag für Sonntag zu dem versammelten Düsseldorf gesprochen, sprach auch im vierzehnten, freundlich und glücklich, unser Jean Paul am unteren Rhein, der Dichter Herbert Eulenberg. Ob er nun über die Revolution oder über Goethe, über den Völkerbund oder über Karl August sprach: stets blies er am siebten Tage die Sorgen fort, die der Staub der sechs andern über uns legte. Ob sein Podium ihm und uns erhalten bleibt, hängt von dem Schicksal des Bodens ab, auf dem es steht: der Schauspielhausbühne. Vorläufig ist sie einem Dreimännerkollegium, dem Schauspieler Henckels, dem Spielleiter Holl, dem Maler Knut Ström überlassen. Aus dem Triumvirat ist schon einer, Knut Ström geschieden. Zu Häupten der beiden andern schwebt ein ewiges Damoklesschwert: die Entscheidung des Stadtrats, der das Theater finanziell unterstützt. Dieser Stadtrat ist zur Hälfte tiefrot, zur andern tiefschwarz. E i n Faden des Schwertes ist demnach immer gelockert — es fragt sich nur, wann der andere reißt.

Theater in Hamburg

Von Oswald Pander

Sozialisierung, geistig gefaßt, heißt: den Menschen in der Gesellschaft verwirklichen. Theater, soziale Kunst von Anbeginn, war gerade in werdenden Sozialismus Jahrzehnten Zurufes: zurück zum Menschen! recht sehr bedürftig. Aller Orten und allen Künsten Warnruf, Schlachtruf geworden, aesthetisch revolutionär, akademische Lehre vom Schönen wieder auf entflammten Glauben an Menschen zurückführend, erklang er erst am Vorabend politischer Revolution in geruhig konservativer Kaufmannsstadt Hamburg.

Ihr verhießen Erich Ziegels Kammerspiele: Theater werde wieder menschliche Angelegenheit werden. Mußte vorrevolutionäres Theater daran scheitern? Amusier- und Reussierbühne sahen sich vor neuen Aufgaben, erfaßten sie kaufmännisch und erledigten sie ebenso. Beider älteren Bühnen, Thaliatheaters und Schauspielhauses, Spielplan war schon so bunt und färbt sich täglich bunter. Dies bewertet als Versuch geistiger Erneuerung: sind jene älteren, gut eingeführten Theater Experimentierbühnen geworden. Während Ziegels Kammerspiele ihr schon im Programm scharf umrissenes Gesicht der Verwirklichung gegenüber mit gespanntem Willen, fest aufs Zielbild Kunst für Menschen gerichtetem Blick beleben, ein Werdens- und Schöpfungsakt von zwingendem Zauber.

Der kleine und primitive Raum des ehemaligen Neuen Theaters (wo man Meyers und Parisiana spielte), ist jetzt unbestrittener, wenn auch viel umstrittener Mittelpunkt unseres literarisch-künstlerischen Lebens. Dichter, dem gebildeten Hamburger nur aus auswärtigen Berichten bekannt, sprechen ihm nun Mensch zu Mensch: Kaiser, Johst, Hasenclever, Goering . . . Klassiker der Moderne: Ibsen, Strindberg, Wedekind, enthüllen hier erst ganz ihr Gesicht. Schauspieler, bisher unbekannten Namens, erspielen ihm von Rolle zu Rolle Rang und Klang. Ziegels Geheimnis dieser Auslese ist mehr als Spürsinn: Wahlverwandtschaft, die ergreift, was ihr gehört, der gehört, was sie ergreift. Er selbst, Bühnenleiter, Spielleiter, Dramaturg, Schauspieler, Lehrer, gibt jeder Aeußerung seiner Bühne Rhythmus, Pulsschlag eigener Persönlichkeit.

Dumpf und stumpf läßt Publikums breite Masse, irrevolutionär wie je, Geistes Offenbarung über sich ergehen. Während handwerkliche Kritik wacker wider den Stachel löckt. Vor Spielplans größtem Ereignis versagten beide.

Dennoch dürfte Zukunft den Kammerspielen gesichert sein ohne Zugeständnisse am geistigen Ziel. Nicht dem Gebrauchsmusterschutz Klassiker verdankte Shakespeares Frühlingsmärchen aus dem Ardennerwald an 60 Aufführungen: der höchst persönlichen, dennoch höchst Shakespeareschen Inszenierung; an 70 Wiederholungen Wedekinds „Büchse der Pandora" nicht der Wedekindmode: der grausam eindringlichen und bildhaft vergeistigenden Aufführung. Zur selben Zeit wirkte am Schauspielhaus „Frühlingserwachen", vom Bühnenleiter Dr. Eger philologisch gewissenhaft exekutiert, als pikante Literaturstunde, wurde am Thaliatheater unfrohe Stilisierung von „Wie es euch gefällt" stillschweigend abgelehnt.

Ablehnung von Barlachs Armem Vetter wird Ziegels Wagnis der Uraufführung für die Theatergeschichte um so einschneidender machen. Barlach, Holzplastiker, zeigt hier sich als Seelenplastiker, formt Menschen niederdeutschen, eigenwilligen Herzschlages so nahe, daß man ihren Geruch spürt, und entrückt ihr Geschick in übersinnliche Sphäre des Seins. Menschentum, sprengend enge Wände des Selbstes, des kargen Ichs, das unwissentlich Mörder jedes noch so geliebten fremden Ichs, Menschentum ist dynamische Kraftquelle der im Erdwüchsigen durchaus metaphysischen Handlung. Menschentum beleidigte den Normalmenschen, den die Revolutionierung der Geister noch nicht, der sie noch nicht erfaßt hat. Künstlerische Verwirklichung des Menschen trifft als tötlicher Pfeil den wirklichen, noch unsozialen Menschen, kärglichen Zeitgenossen und Feind aller Zeitlosen, er sinkt, Nährboden kommender Geschlechter, Humus der Humanität. Dieser Barlach war Zuschauers Blickweite um Jahre voraus. Nicht dem dramatischen Willen Ziegels, der mit Johannes Schröders Bühnenbildern, mit Hadank, Marion Regler, Bobrik, hier Schönstes und Wertvollstes, nur heute noch vergebens, geboten hat.

Uraufführung von Kaisers Brand im Opernhaus, gleichzeitig mit anderen Städten, löste szenische Probleme Eis und Flammen in paradoxes Gleichnis mischender Dichtung zu brennender Wirkung auf willigere Hörer. Leidenschaftliche Sachlichkeit inszenierte H. W. Fischers Motor, ein Schauspiel, dessen

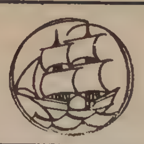
intellektuelle Kälte seltsam, packend, fast zu sagen: sensationell kontrastiert mit verhaltenem, verhüllten Bekenntnis leidvoller Verachtung des qualitätlosen, meanisierten, versklavten Typs: Mitmensch. Stil gewordene Ekstase zwang Hasenclevers Sohn: Bühnenrund fing, als Dunkelkammer, zerquälter Innenwelt bunt huschende Bilderjagd ein. Curt Hensel, ein Schauspieler von knabenhaft eckiger Gebärde, hell in Zukunftsnacht gläubiges Traumbild der Seele einschneidender Stimme, gab den Sohn: Apostel, Prophet, Heiland verjüngter Menschheit.

Ist jeder Kammerspielabend den Geistigen Ereignis, so scheint Hamburgs klassischer Lustspielbühne Geistiges Hemmnis zu heißen. Thaliatheaterpublikum klammert noch sich ans Bewährt-Bürgerliche, und Prophet höheren Lebens ist ihm Sudermann.

Unruhs Geschlecht mußte Erstaufführung und die wenigen Wiederholungen an Sonntagmittagen verstecken. Bei szenischer Qualität litt die Darstellung am Mangel moderner Schauspielerin für die Mutter. Uraufführung von Johsts Der junge Mensch ward vom Spielleiter Karlheinz Martin zur Höhe künstlerischer Expression gerissen. Publikum und Kritik lehnten ab, Helden und Autor jugendlicher Unreife zeihend, eingewurzelter Irrtum der Identifikation. Doch ist das ekstatische Szenarium, visionäres Wirbelspiel maßlos fordernder, Wirklichkeit wild vergewaltigender Pubertät, zu letzten Folgerungen fest und festlich geformt. Arthur Schröder fand hinreißende Gebärde, der selbe Schauspieler, der in gehemmte, vergiftete und belastete Jugend, in Arnold Kramer, ohne Beschönigung sich einfühlt.
Martin, Johstsche Phantasmen durch starre Stilisierung auch in härteste Hirne ätzend, ist als Spielleiter qualitätgleicher Gegenpol Ziegels. Ziegel: aus Reichtum verschwenderisch, an keine Form endgültig sich fesselnd; Martin: von fanatischem Formsinn, bei düsterem Pessimismus. Bühnenbilder, von ihm selbst modelliert, machen seelische Bezirke spukhaft plastisch: Strindbergs Brandstätte, schweflig schwebend wie verkohlendes Leben, Schwanenweiß, ein leuchtendes Tränengeschmeide, Kaisers Von Morgens bis Mitternachts, Explosion gedrängter Katastrophen. Rößler, Friedmann-Frederich, als Konfekt Oscar Wilde — wünscht der Thaliabürger. So geht nun dieser Regiekünstler von seltenstem Rang (nach Berlin als Bühnenleiter der Tribüne). Mit ihm Roma Martin-Bahn, hier einzige moderne Künstlerin der Expression, mehr denn Schauspielerin: aus ihrem schmiegsam-schüchternen, kindhaft-zierlichen Körper singt, klagt süß, schrillt zerrissen: Zeitseele, den Bürger befremdlich verlockend.

Bühne der Geistigen, Bühne der Bürger reiht das Schauspielhaus sich an als Bühne der Gesellschaft. Gesellschaftlich glänzende Glätte kräuselt neuer Geist — als Windchen. Doch müht neue Leitung: Dr. Eger, sich ernsthaft um Bewegung, Wellenschlag. Klassiker: Iphigenie, Don Karlos, Braut von Messina, wurden willenskräftig neu bewältigt. Höchstleistung: Tolstois Lebensdrama. Und das Licht leuchtet in der Finsternis. Nhil als Iwanowitsch von seelischem Adel, reifer Güte. Bestes Durchschnittsniveau: Stefan Zweigs Legende eines Lebens (Uraufführung), Wahrzeichen ästhetischer Kultur, doch rückwärts weisend in Psychologie der Halbseele. Wegzeiger ins tätige Leben: Wilhelm Speyers Revolutionär (Uraufführung), Zwitter zwar, Mache nicht verschmähend, doch im (novellistischen) Gehalt Zeitfarbe bekennend: Tragik edler Psychopathen, die irdisch-krankes Herzblut für himmlische Idee vertropfen. Wlach in der Hauptrolle und als Spielleiter, durch feinnervigen Tastsinn dritter moderner Regisseur Hamburgs.

Gedrückt von alter Tradition und hochgeschleudert zu neuen Zielen, bedingt durch Publikum, leitende und leistende Persönlichkeiten, sehr unterschiedlich mithin, hatte doch dieser Bühnen jede Teil an neuem Werden, Revolutionierung der Geister, Verwirklichung des Menschen.

INSEL-VERLAG  ZU LEIPZIG

Soeben erschien:

JAN VAN RUISBROECK

Die Zierde der geistlichen Hochzeit

Aus dem Flämischen übertragen und eingeleitet von
FRIEDRICH MARKUS HÜBNER

In Halbpergament M. 60.—; in Ganzpergament M. 150.—

Dieser Mystiker baut seine Abhandlungen nach den Regeln scholastischer Gliederungskunst und sorgt mit unendlicher Schriftstellerstrenge für Helle der Gedankenführung, für stilistischen Zusammenhalt der Einzelbetrachtungen mit dem Maßverhältnis der Gesamtfrage, für Treffsicherheit des verwendeten Bilds oder Vergleichs, für Richtigkeit und Sinnfolge des Satzgewebes, alles dies, während der Boden seines Ichs bebt und schüttert von einem überwältigenden inneren Aufruhr. Das Menschenherz wird von ihm, gespannt spähend, nach seinen verborgensten Ausflüchten, Selbsttäuschungen und Halbheiten um und umgegraben. „Die Zierde der geistlichen Hochzeit“ ist innerhalb der elf erhaltenen umfangreichen Abhandlungen des flämischen Gottschauers Jan van Ruisbroeck (1293 — 1384) diejenige Arbeit, welche nach äußerer wie innerer Anlage am meisten den Erfordernissen eines mystischen Systems, sofern ein solches möglich ist, sich annähert. Sie wird infolgedessen seit jeher von der Forschung und von den Stillen im Lande als das Hauptwerk des Meisters angesprochen.

KURT WOLFF VERLAG LEIPZIG

ALFONS PAQUET

Der Geist der russischen Revolution

Geheftet M. 2.50 / Gebunden M. 4.—

Seit Monaten wird der Bolschewismus dem Deutschen als eine Art schwarzer Tod an die Wand gemalt. Im Gegensatz dazu wird hier von einem der universalsten deutschen Schriftsteller, einem der besten Kenner Rußlands, der selbst fünf Monate russischer Revolution miterlebte, DAS WIRKLICHE WESEN DES BOLSCHEWISMUS bloßgelegt. Paquet zeigt die großen Ideen und Ziele der russischen Menschheitsbewegung, ihre Erfolge und Mißerfolge und erklärt aus tiefer und ehrlicher Überzeugung, welche Lehren aus der russischen Revolution für die Neugestaltung Deutschlands und die Umgestaltung der Länder der Erde zu ziehen sind.

Willkommen und Abschied

Roman von ARTHUR KAHANE

Geheftet M. 8,—. Gebunden M. 10,50.

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

D I E   S I L B E R G Ä U L E

JEDER BAND
1.50 M.

ERSTE REIHE
DICHTUNG / GRAPHIK / ESSAI

BERNHARD DÖRRIES / Mittelalter / 8 Ursteindrucke. Band 15
KASIMIR EDSCHMID / Stehe von Lichtern gestreichelt / Gedichte. Band 10/11
OTTO FLAKE / Wandlung / Novelle. Band 17
V. C. HABICHT / Echnaton / Band 5/7
KURT HILLER / Gustav Wynekens Erziehungslehre u. d. Aktivismus. Band 4
BERTA LASK / Stimmen / Gedichte. Band 13/14
RUDOLF LEONHARD / Briefe an Margit / Gedichte a. e. Schauspielerin. Band 1/2
HEINRICH MANN / Der Sohn / Novelle. Band 3
KURT MARTENS / Der Emigrant / Novelle. Band 8/9
CURT MORECK / Die Hölle / Novelle. Band 18
ANTON SCHNACK / Die tausend Gelächter / Gedichte. Band 16
HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE / Expressionismus der Liebe. Band 12

Die zweite Reihe bringt abgeschlossene Bände von LUDWIG BÄUMER CARL HAUPTMANN / V. C. HABICHT / MAX KRELL / LUDWIG MEIDNER WILHELM MICHEL / HEINRICH VOGLER / C. M. WEBER / FRANZ WEINRICH u. a.

VORZUGSAUSGABEN

werden von den Büchern von KASIMIR EDSCHMID / OTTO FLAKE / V. C. HABICHT / BERTA LASK / RUDOLF LEONHARD / HEINRICH MANN /, KURT MARTENS, CURT MORECK und ANTON SCHNACK hergestellt. Die Werke sind in der Offizin von Edler & Krische, Hannover, aus der Behrens-, Bernhard-, Ehmke- oder Tiemann-Antiqua mit der Hand gesetzt, in nur 50 numerierten und vom Dichter handschriftlich signierten Exemplaren auf handgeschöpftem Bütten abgezogen; in Ganzseide gebunden, je 60 M. Alle neun Drucke auf einmal und direkt bezogen für 500 M.

SUBSKRIPTIONSAUSGABE:

V. C. HABICHT / Triumpf des Todes / Mysterienspiel
200 numerierte u. v. Dichter signierte Ex. je 10 M.
FRIEDRICH W. WAGNER / Untergang / Gedichte
Als Privatdruck in 200 num. u. sign. Ex. hergestellt je 10 M.

PAUL STEEGEMANN VERLAG HANNOVER

Soeben erschien:

GEORG BRANDES

MINIATUREN

Inhalt:

Napoleon ⋆ Giuseppe Garibaldi ⋆ Shakespeare ⋆ Gilles de Rais ⋆ Aurora Königsmark ⋆ Jules Favre ⋆ August Bebel ⋆ Jean Jaurès ⋆ Emile Verhaeren ⋆ Bengt Lidforss ⋆ Ku-Hung-Ming

Geheftet M. 12.— Gebunden M. 15.—

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

Soeben erschien:

EMMY HENNINGS:

GEFÄNGNIS

Ein kleiner Roman.

Geheftet M. 5,—. Gebunden M. 7,—.

Eine der ersten Pressestimmen: „Eines der wenigen Bücher der in literarischer Hinsicht sehr problematischen letzten Jahre, das mich von Grund der Seele auf ergriffen hat. Moderne Memoiren aus einem Totenhaus, mit expressionistischer Wucht hingeworfen, zitternd wie warmes lebendes Fleisch, aus allen Engen und Gittern hinausführend in das leuchtende Schneefeld innerer und äußerer Freiheit. Eine Seele, die sich in allen Bitternissen der Haft leibhaftig vor unsern Augen windet und krampft, deren Kämpfe allein schon alle hinreißende äußere Handlung von Romanen aufwiegt; ein singender lyrischer Unterton, ein Frauenherz, das seltsam hell und weich Schönheiten faßt. Es gibt nur Ein Buch, das mich in seiner unerbittlich wahren und folgerechten Selbstbeobachtung ebenso packt wie dieses — das ist Hunger von Hamsun."

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

NEUE GEDICHTBÄNDE

Soeben erschienen:

BRUNO SCHÖNLANK / BLUTJUNGE WELT

Bruno Schönlanks Gedichte sind Gedichte der Zeit, geboren und getragen von einer inbrünstigen, reinen Liebe zu den Menschen und voller Hingabe an alle, die da mühselig und beladen sind. Die Wucht proletarischen Mitgefühls, das zärtlich ist und hart zugleich, das mütterlich besänftigt und in männlichstem Trotz aufbegehrt, der Schwung ungekünstelter Schwermut stürzt seine Verse aus innerstem Erleben empor. Schönlank ist Jugend, die für Freiheit der Menschen schafft und blutet, und seine Fülle strömt sich aus in Worten, die alle Fühlenden seiner Zeit forttragen müssen.

1.80 M., gebunden 2.80 M.

ADOLF VON HATZFELD / AN GOTT

Die Welt, die aus dem Rahmen seiner Verse leuchtet, ist nicht sehr reich und vielgestaltig, dafür aber brennen die Farben, in denen diese Welt gemalt ist, rein und inbrünstig wie die Farben alter Kirchenfenster, auf denen die Sonne die Gesichter und bauschigen Gewänder der Heiligen zu buntem Leben weckt. So sind einige Gedichte Hatzfelds von einer dunkelen, tragischen Gläubigkeit erfüllt, die mit dem Gott, den sie sucht und anbetet, in schweren Kämpfen ringt. In Hatzfelds Gedichten, die zuweilen von einem schönen Rhythmus erfüllt sind, kommt ein starkes, inniges Naturgefühl zum Ausdruck. In zwei Dichtungen „An Gott" setzt er sich inbrünstig kämpfend mit dem Schöpfer auseinander. Aus allem spricht der ungeheure Ernst eines Einsamen.

10.— M., gebunden 12.— M.

Verlegt bei PAUL CASSIRER • BERLIN W 10

DAS JAHR DER BÜHNE

von

SIEGFRIED JACOBSOHN

Bisher erschienen sieben Bände

Preis M. 5.— M. 7.— geb.

Alle 7 Bände zusammen M. 30.— brosch. M. 45.— geb.

Band 8 erscheint Mitte Oktober d. J.

„Das Jahr der Bühne ist jetzt nicht mehr zu empfehlen. Es hat mit den sechs erschienenen Bänden seine theatergeschichtliche Wichtigkeit bekundet."

„Dieses vortreffliche Werk ist so reich wie wahr." / Neue Badische Landeszeitung.

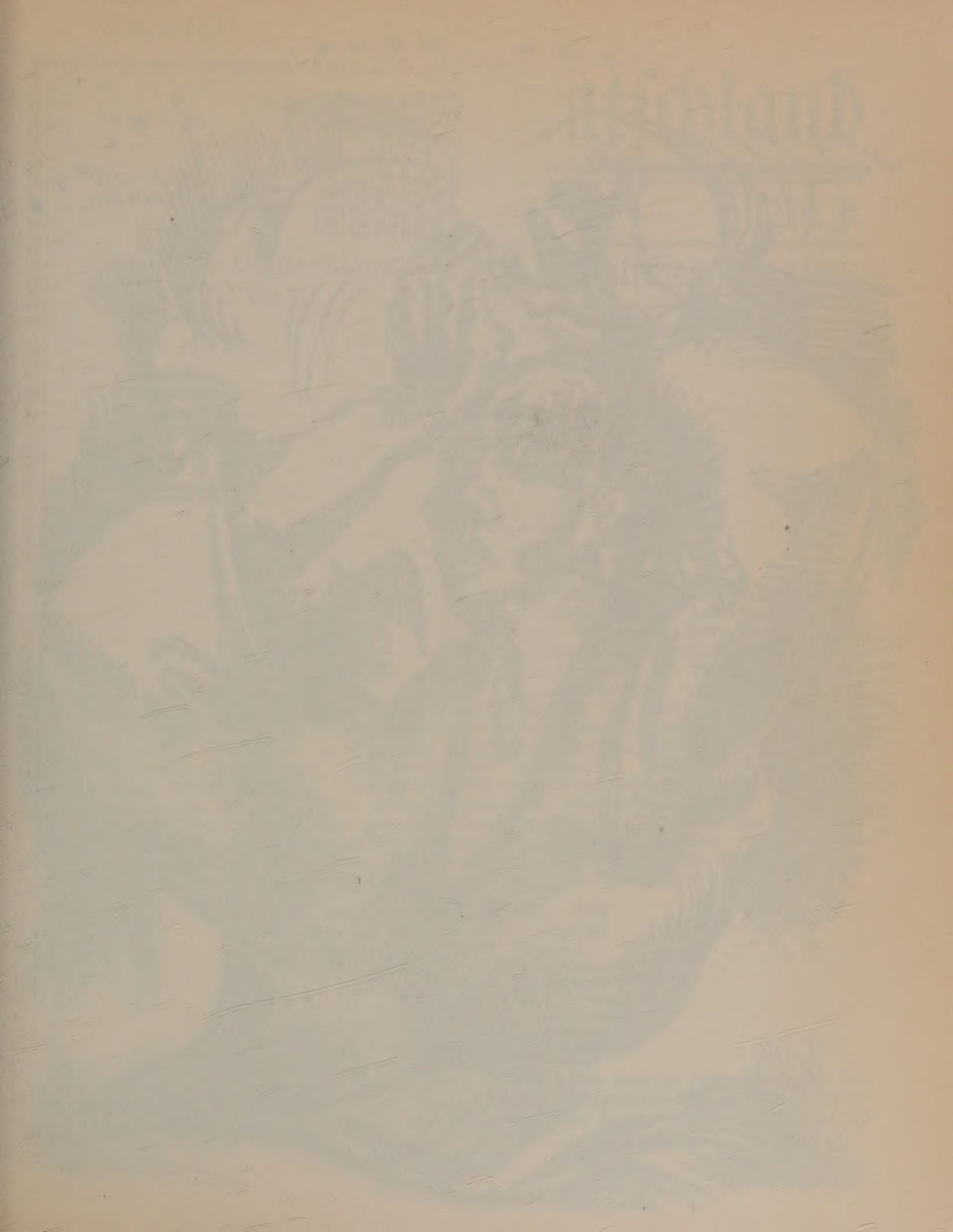
„Ein Buch, das man nicht liest, sondern verschlingt." / Die Zeit, Wien.

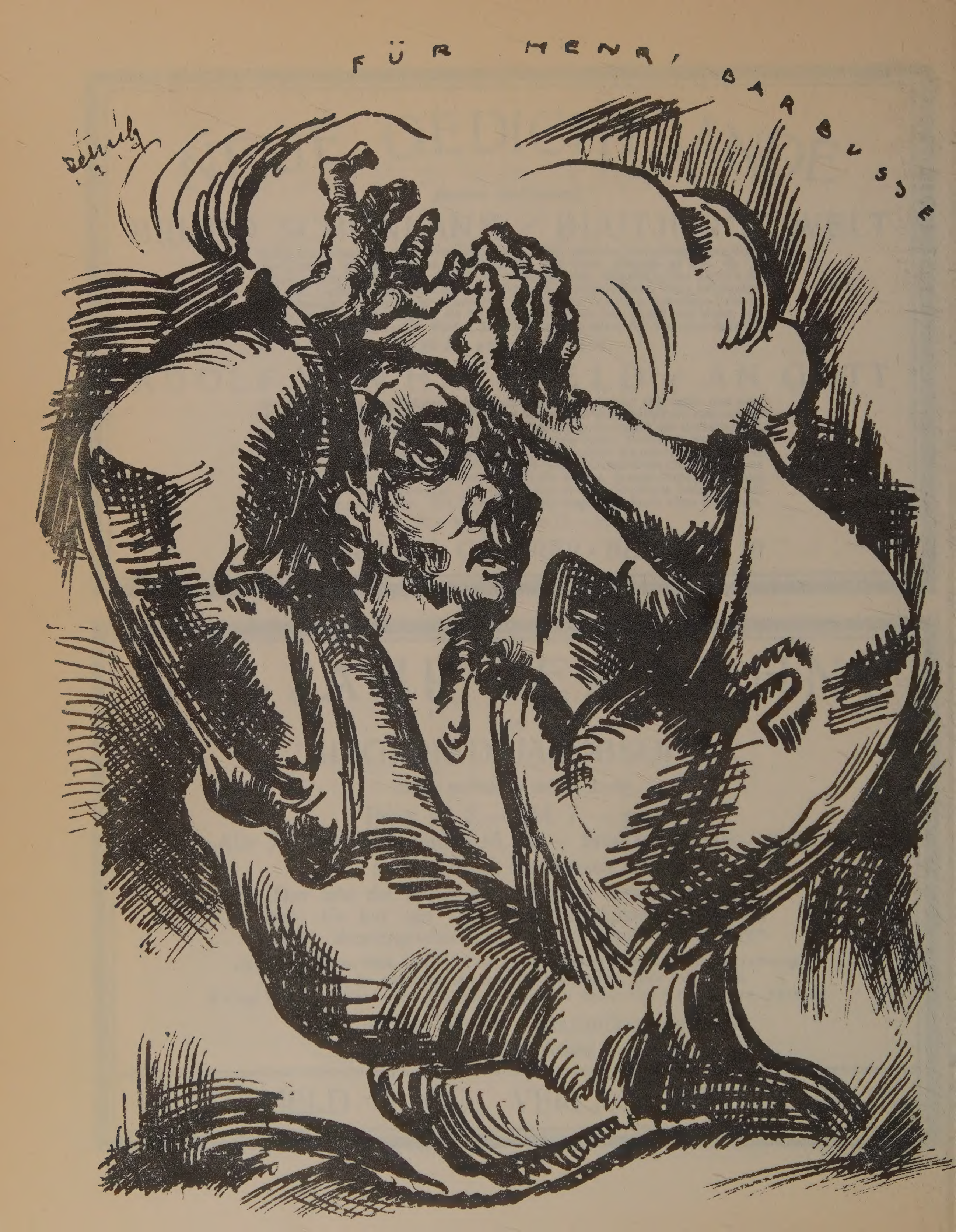
„Wer das Theater als Erlebnis verstehen will, der greife zu diesem Buch!" / Breslauer Zeitung.

„Lest dieses Werk!" Maximilian Harden.

Durch jede bessere Buchhandlung zu beziehen.

OESTERHELD & CO., VERLAG, BERLIN W 15




FÜR HENRI BARBUSSE